L'EDUCATION MUSICALE

COLLÈGE D'ETAT MIXTE
7, rue Jules-Ferry - AURILLAC



N° 375
Février 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

Mme J. AUBRY, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.
M. J. CHAILLEY, Professeur Emérite de l'Université Paris-Sorbonne.
M. SCHNEIDER, Directeur de la Musique, Ministère de la Culture.
M. G. FAVRE, Docteur ès Lettres, Inspecteur Général Honoraire.
M. R. PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire des Ecoles de la Ville de Paris.

COMITÉ DE RÉDACTION

Daniel BLAKSTONE, Professeur Ecole de Musique. Olivier CORBIOT, Professeur d'Ed. Mus. Lycée Henri IV, Paris. Francis COUSTE, Professeur d'Educ Mus. à J.B. Say, Paris. Gérard DENIZEAU. Serge GUT, Professeur à l'Université Paris Sorbonne. Suzanne MONTU, Professeur honoraire. Hervé MUSSON, Professeur d'Ed. Mus. Lycée Buffon, Paris. Jean-Marie THIL, Professeur d'Educ. Mus. en A3.

et la participation de :

Philippe A. AUTEXIER, musicologue. Sabine BERARD, Professeur Agrégé, Paris. Isabelle BERGONZI, Professeur d'Educ. Mus. René BERTHELOT, Directeur honoraire, Conservatoire d'Orléans. Denise CLAISSE, Professeur Agrégé. J.R. COMBES, Professeur d'Education Musicale. Roger COTTE, Docteur de l'Université. Professeur à São Paulo. Gérard DENIZEAU, Professeur au C.N.E.D. Stéphane GIOCANTI. Georges LACROIX, Professeur d'Educ. Mus. Micheline LALAUX, Professeur Agrégé. Françoise LELEU, Professeur d'Educ. Mus. Francine MAILLARD, Professeur Honoraire. Pierrette MARI, Professeur. Musicologue. Yves MAZE, Professeur d'Educ. Mus. Max MEREAUX, Professeur d'Educ. Mus. Daniel PAQUETTE, Professeur à l'Université Lyon II. Jacqueline PLANEL. Anne Marie POZZO DI BORGO, Professeur d'Educ. Mus. Jean SICHLER, Professeur du Conservatoire d'Aubervilliers. J.M. THIL, Professeur d'Educ. Mus. Jacques VIRET, Professeur à l'Université, Strasbourg. Philippe ZWANG, Professeur d'Histoire et Géographie.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	290 F	350 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	320 F	385 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	75 F PORT INCLUS	90 F 12 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1991
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

COLLEGE D'ETAT
7, rue Jules-Ferry - AU

46e Année FÉVRIER 1991 n° 375

EDITORIAL

Le choix des armes

Si l'on devait en croire l'hebdomadaire *Le Point*, les principaux bénéficiaires de la réforme des cursus lycéens, proposée par le Conseil national de programmes, seraient les disciplines artistiques. Je crains, hélas, que notre aimable confrère n'ait fait de ces propositions une lecture un peu rapide !

Il serait certes positif que, dès la classe de Première, tout élève ait la possibilité d'opter pour un, voire deux modules artistiques et ce, quelle que soit la voie adoptée (Littéraire, Économique et sociale, Technologique tertiaire, Scientifique, ou bien Scientifique et technique). Mais comment ne pas déchanter lorsqu'on observe que les disciplines mises en concurrence avec Arts plastiques, Musique, Cinéma-audiovisuel et Théâtre-expression dramatique sont toujours, soit des disciplines majeures de la filière considérée, soit des compléments quasiment indispensables de ces mêmes disciplines...

Ainsi parler de libre choix est-il hypocrite. Et quel héroïsme (ou quelle inconscience...) ne faudrat-il pas aux rares candidats qui, au détriment annoncé de leur future insertion professionnelle, opteront pour un module de culture artistique ! Précisons, d'autre part, qu'en classe de Seconde – classe déterminante pour les futures orientations – l'enseignement des options (3 heures, à ce niveau) ne sera dispensé qu'après les vacances d'automne, ce qui aura bien entendu laissé toute latitude aux professeurs des disciplines réputées principales pour convaincre leurs élèves de choisir des options “économiquement rentables” : 2ème ou 3ème langue, “Introduction à l'étude des systèmes automatisés de production”, ou bien encore “Initiation économique, sociale et à la gestion” (d'autant mieux que ces deux dernières options seront proposées en “groupes allégés”...).

Pour faire pièce à l'hégémonie croissante des valeurs économistes dans l'enseignement général, nous demandons que soit instaurée au baccalauréat la sanction obligatoire d'une discipline artistique, celle-ci étant naturellement laissée au libre choix du candidat.

Francis Cousté

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles du Code pénal.

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

SOMMAIRE

Sinistre de la culture ?

Toute la profession musicale, toutes tendances confondues, Marcel Landowski en tête, réunit une conférence de presse pour crier son indignation du sort que réservent aux Conservatoires et Écoles de Musique les décrets projetés définissant le statut des professeurs d'enseignement artistique dans les collectivités territoriales.

Au même moment, le Ministre de la Culture offre ses vœux par un discours consacré... aux événements du Golfe.

Quant aux fameux décrets, ils ont été élaborés par le Ministère de l'Intérieur et celui des Finances, à l'insu, semble-t-il, du Ministère de la Culture et sans aucune consultation ni des organisations professionnelles ni même des deux grandes instances consultatives qui auraient dû être saisies : le Haut Comité des Enseignements Artistiques, et le Conseil Supérieur de la Musique.

Etat d'esprit ou esprit d'Etat ?

A la cérémonie des vœux du Maire de ma commune, le Secrétaire Général disait publiquement son inquiétude devant le contenu des projets concernant les fonctionnaires territoriaux dans leur ensemble.

Il s'agit donc d'un problème d'ordre général.

Pourquoi cette mobilisation qui regroupe en union sacrée une profession peu encline à s'unir et à manifester au point qu'une Coordination nationale s'est constituée spontanément, regroupant des membres de toutes les associations et syndicats d'enseignants et de parents d'élèves, toutes tendances confondues ?

Quels sont donc les enjeux fondamentaux qui font une telle unanimité ?

– Le statut du professeur doit permettre à celui-ci de rester un artiste interprète. C'est la condition sine qua non pour un enseignement de qualité. Les conditions d'horaires et de salaire envisagées ne le permettent pas, puisqu'il est proposé de diminuer le salaire de départ et d'allonger la durée du temps de travail de cinquante pour cent...

– On ne peut faire enseigner n'importe quoi par n'importe qui : la formation pédagogique ne supplée pas aux compétences techniques. Ce n'est pas dévaluer le baccalauréat, le DEUG ou la licence de musicologie que de dire qu'ils n'ont pas de rapport avec une médaille d'or, un diplôme d'Etat, ou un C.A. D'ailleurs beaucoup préparent concuremment ces diplômes ou ces examens non pour le plaisir d'accumuler les peaux-d'ânes, mais parce qu'il s'agit de formations complémentaires. En faire des équivalences représente une aberration, ou un signe manifeste de l'ignorance totale où l'on est de ce dont on parle. Or, c'est ce que proposent les décrets. Ce faisant, on risque en outre de dresser l'une contre l'autre des catégories complémentaires de musiciens.

– Ce qui a également scandalisé la profession, c'est la possibilité d'intégration dans les Ecoles de Musique, de fonctionnaires venant d'autres secteurs de l'administration, et le fait que toute la formation semble uniquement aux mains du Centre National de la Fonction Publique Territoriale sans qu'il y ait de précisions satisfaisantes quant à la participation des musiciens à cette formation.

Il convient de signaler que la situation serait semblable à celle qui existe désormais dans l'Education Nationale, et pas seulement dans les disciplines artistiques : il s'agit d'une politique générale dans la fonction publique.

En résumé, ce qui est ressenti, derrière cette déqualification rampante de la profession, c'est une négation de la spécificité des enseignements artistiques. Ce qui est revendiqué, c'est la possibilité pour tous, dans les plus petites communes, d'un enseignement de qualité et non d'une vague animation culturelle démagogique. Ceci n'est d'ailleurs pas dit pour mépriser une véritable animation culturelle, mais c'est un autre métier. Ne mélangeons pas tout !

Si ce projet, ou un autre semblable, est adopté, il n'y aura plus, comme par le passé, pour recevoir une formation de qualité, qu'à s'adresser aux Ecoles privées, fort chères, qui ne manqueront pas de prospérer, et nos écoles de musique ne seront plus que de la poudre aux yeux. Une fois de plus, et malgré tous les discours, c'est vers une privatisation et une élitisation de l'enseignement que nous irions.

Le Conseil Supérieur de la Musique s'est convoqué en assemblée extraordinaire et a pris, à l'unanimité de ses membres une résolution dont je résume les principaux points :

Le Conseil Supérieur de la Musique regrette vivement de n'avoir pas été saisi pour avis des décrets, alors que cela fait officiellement partie de ses attributions.

L'assemblée extraordinaire a estimé que :

– la publication des décrets devait être différée.

– qu'une concertation avec l'ensemble des représentants de toutes les parties concernées devaient être mise en place pour revoir entièrement les textes,

– que la nouvelle rédaction devrait tenir compte :
- de la spécificité incontestable de l'enseignement des disciplines musicales,
- de la nécessité de poursuivre des enseignements artistiques de qualité et d'en ouvrir l'accès à tous.

Ce texte fut unanimement applaudi par les participants à la conférence de presse. Citons, parmi eux (et sans ordre de préséance, qu'ils veuillent bien me pardonner) Jean-Michel Bardez, Marcel Landowski, Marcel Corneloup,

(suite page 3)

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

Annonce du concert donné par Wolfgang et Marianne Mozart à Dijon, le 18 juillet 1766

Archives Municipales de Dijon

"Il faut le voir pour le croire", claironne une affiche lyonnaise annonçant les prodiges du jeune Mozart. Et il n'en coûte que trois livres (environ 180 francs de 1991) pour le voir et, peut-être, le croire.

Voici plus de trois années que la famille Mozart circule en Europe occidentale quand leur concert public est annoncé à Dijon, pour le 18 juillet 1766. Le moment ne peut mieux tomber : le Parlement de Bourgogne se trouve en pleine session, tout le beau monde de la province est dans la ville. Charles de Brosses (1709-1777), président du Parlement, et Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, qui tient le gouvernement de Bourgogne, reçoivent la famille de Salzbourg les bras ouverts. Comme partout, les Mozart se produisent dans les maisons, dans les salons et dans les académies privées. C'est du moins ce que l'on peut supposer, car on ne voit point quelle autre circonstance viendrait justifier la bonne dizaine de jours passés à Dijon. En effet, il est évident à lire les lettres de Leopold Mozart que les principales recettes ne sont pas tirées des manifestations publiques. Dans ces années, la famille ne donne en France que quatre concerts, à Paris les 10 mars et 9 avril 1764, à Dijon le 18 juillet 1766 et à Lyon le 13 août suivant. Ces concerts s'adressent surtout au public que l'on n'a pas pu toucher dans les cours et dans les salons, autant dire à la bourgeoisie commerçante. Et elle est nombreuse, à Dijon, lors des sessions du Parlement. Les marchands traitent avec les conseillers, puis entre eux... Le "petit Mozart" n'est plus seulement le sujet des conversations mondaines, il engage les négociations commerciales.

On s'ébaudit devant l'adresse de cet enfant, d'autant qu'on le croit bien plus jeune qu'il n'est. Car l'affiche ment : Mozart, né le 27 janvier 1756, n'a pas "9 ans", mais dix et demi. Sa sœur de "14 ans", elle, est à la veille de son quinzième anniversaire (le 31 juillet). Il y a là plus qu'un pieux mensonge, car l'affiche cherche aussi à vous faire accroire que le garçon "exécute tout à livre ouvert", c'est-à-dire sans connaître au préalable la musique qu'on lui soumet. D'abord, c'est physiquement impossible, car ses doigts ne sont pas encore assez grands pour jouer les octaves qui fourmillent dans les partitions de l'époque.* Mais surtout, un vrai musicien est impliqué, un mois plus tard, dans une telle démonstration, et il n'en sort pas convaincu. C'est André-Modeste Grétry, l'un des plus célèbres compositeurs de l'heure. "*Son père,* écrit-il en parlant de Leopold Mozart, *me dit en pleine assemblée : Pour qu'il ne reste aucun doute sur le talent de mon fils, faites-lui, pour demain, un morceau de sonate très difficile. – Je lui fis un allegro en mi-bémol, difficile sans affectation ; il l'exécuta, et chacun, excepté moi, cria au miracle. L'enfant ne s'étoit point arrêté ; mais, en suivant les modulations, il avoit substitué une quantité de passages à ceux que j'avois écrits".* Les spectateurs étaient certes dupés, mais pour réussir dans une telle supercherie, le petit Mozart devait posséder de toute façon un sens musical et une spontanéité hors du commun. C'est ce que toute la suite de sa carrière a démontré.

Philippe A. AUTEXIER

* Cf. Philippe A. Autexier, *Mozart*, Paris 1987, p. 182.

Ndlr : L'Éducation Musicale publiera prochainement un article de P.A. Autexier sur le menuet K 1.

(Suite de la page 2)

Sinistre de la culture ?

Madame Dubreuil (FNAPEC), André Lodéon, Maurice Gévaudan, Alain Weber, Patrick Choquet, Odette Gartenlaub... Pierre Ancelin et Jean-Paul Holstein, qui ne pouvaient être présents, avaient tenu à marquer leur solidarité.

Lorsque paraîtront ces lignes écrites le 13 janvier (délais d'impression obligent), la situation aura sans doute évolué. Mais dans quel sens ?

On me permettra de citer pour terminer un "Point de Vue" paru dans Le Monde du 26 novembre dernier : **Pédagogie n'est pas démagogie. L'instruction publique ne doit pas devenir une sous-traitance de la communication sociale. Les élèves sont en droit d'avoir des maîtres qualifiés capables non de leur décerner des diplômes à l'encan mais de leur donner la culture générale, les savoirs et les savoir-faire indispensables pour être libre et pour s'orienter dans la vie. Encore faut-il, si l'on veut répondre à cette exigence, cesser de déqualifier les futurs professeurs...".**

Ce texte, signé d'Elisabeth Badinter, Régis Debray, Alain Finkelkraut, Elisabeth de Fontenay et Catherine Kinzler vise l'Education Nationale.

Il n'est pas besoin d'être grand clerc pour comprendre qu'il concerne tout ce qui en France touche à l'enseignement. C'est un même combat que tous les enseignants ont à soutenir pour un enseignement de qualité au service de tous.

Daniel BLACKSTONE
Directeur de l'Ecole de Musique
de Cormeilles-en-Parisis

musiques et musiciens à Paris de 1917 à 1929
– I –

par **Dominique PATIER**

Depuis le début du VIème siècle capitale d'un État fortement centralisé, Paris est une ville exceptionnelle. Il y a sans doute plus grand, plus riche, plus beau, mieux situé... mais quels que soient le mérite et l'originalité des autres métropoles, Paris reste à part, jouit d'une réputation, d'un statut particuliers. Elle ne peut se comparer à aucune autre capitale et, par là, constitue un objet d'étude à la fois complexe et fascinant. Certes, il serait commode de dire : Paris exprime la quintessence de l'esprit français ; et à partir de ce postulat – qui n'est pas entièrement faux d'ailleurs – de traiter "Musiques et musiciens français de 1917 à 1929". N'importe quel bon manuel fournira les documents pour cette tranche d'histoire de la musique, et l'affaire s'arrête là. Ce serait oublier que le héros n'est pas l'histoire de la musique française, mais Paris. Alors, rejetons au second plan les grandes synthèses sur les compositeurs, les genres pratiqués, l'évolution générale du langage musical : tout cela doit être connu, mais ne constitue pas le sujet. C'est Paris qui doit occuper le premier plan et, avant toute chose, il faut en rappeler l'histoire, en pénétrer la nature profonde et analyser les facteurs contingents qui éclairent la période 1917-1929 d'un jour si particulier. Ces aspects historiques et philosophiques feront l'objet de la présente étude. Un second article est prévu, de caractère sociologique et esthétique, concernant les divers lieux musicaux parisiens et les tendances qui s'y dessinent.

Retracer l'histoire de Paris ? Nous ne remonterons pas aux temps anciens où la ville occupe "une île au milieu d'une rivière ; des ponts de bois la joignent aux deux bords. On boit volontiers l'eau, qui est très pure..." (1) .

Au cours des siècles tantôt capitale, tantôt négligée par des souverains résidant ailleurs, Paris connaît des moments difficiles, son site étant mal défendu naturellement. Pillards, barbares la mettent à sac (2), des ouragans la ravagent, des épidémies s'y propagent. En revanche, une fois passé la cap de l'an mille, la capitale traverse une période d'expansion : on assèche les marais, on cultive, on construit (3). L'essor démographique soutient ce développement économique, tandis que le rôle culturel de la ville s'affirme dans ses écoles et son université (4). À la fin du XIIIème siècle, se dessine déjà la structure du Paris moderne, avec sa cathédrale, son palais, son quartier d'étudiants, ses rues fourmillant d'activité, son enceinte, et, au milieu, la Seine, voie magnifique, couverte de bateaux, coupée de deux ponts desservant l'Île de la Cité. Tous les rois qui se succèdent contribueront à agrandir la capitale et à l'orner de monuments : mutations douces, permettant la coexistence de quartiers anciens et modernes, de bâtiments de styles très divers. Plus chirurgicale sera, au Second Empire, l'intervention du Baron Haussmann, qui restructure Paris pour assurer hygiène, commodité et bien-être aux habitants. De grandes percées s'effectuent, on détruit les "cloaques" médiévaux, rendant ainsi la capitale mieux contrôlable pour ceux qui ont tiré les leçons des révolutions de 1830 et 18⁄ 8. Cette période faste s'achève sombrement par le siège de 1870, suivi des heures tragiques de la Commune. Dès 1872, le développement de la ville reprend : *le Palais Garnier* (l'Opéra) est achevé en 1874 ; les *expositions universelles* rythment les inaugurations : la *Tour Eiffel* en 1889, *le métro* en 1900. C'est le début de la "Belle époque", qui durera jusqu'en 1914, lorsque s'effondrent les illusions.

À partir de 1918, voici les "Années folles". Paris subit de profondes transformations : les fortifications de Thiers vont peu à peu disparaître au profit d'immeubles (comme la Cité Universitaire) ou de terrains vagues, but de promenade d'un "agréable mélange de petits bourgeois et de retraités, d'enfants, de filles de tristesse et de souteneurs..." (5). Les vastes demeures et leurs parcs laissent la place à des immeubles de rapport, les grands magasins se développent, et, à la pointe du modernisme, les constructions en béton armé des frères Perret dressent leurs lignes futuristes (6). On édifie des salles

---

(1) Description laissée par l'empereur Julien l'Apostat en 368, citeŕ par P. Courthion, *Paris de sa naissance à nos jours*, Paris, Somogy, 1966, bon ouvrage de base pour une vue d'ensemble de l'histoire de la capitale.

(2) Siège par les Normands en 886.

(3) Début du chantier de Notre-Dame en 1163. En 1211, l'enceinte élevée par Philippe Auguste est achevée : elle comporte 14 portes fortifiées et 500 tours.

(4) Fondée par Philippe Auguste au début du XIIIe siècle. C'est en 1256 que Robert de Sorbon crée le collège destiné aux étudiants pauvres.

(5) Témoignage de Léon Daudet, *Paris vécu*, Paris, Gallimard, nouvelle éd. 1969, p. 270. Lieux mal famés, les "fortifs" sont à l'origine de tout un folklore un peu canaille mais bien parisien.

(6) Le Théâtre des Champs-Élysées, construit en 1912, en est le plus bel exemple.

de cinéma sur les Champs Élysées et la rive gauche. Les Parisiens éberlués voient leur sol se creuser pour le passage de câbles et canalisations multiples (gaz, électricité, égoûts, métro...). À la surface, l'agitation de la rue est intense : le dernier omnibus à cheval a circulé en 1913 ; le tramway grince sur ses rails, les automobiles pétaradent, les marchands ambulants vantent leurs produits ou leurs petits métiers (7) et, dès les beaux jours, les cafés ouvrent de vastes terrasses d'où les désœuvrés peuvent regarder les passants. Le Paris moderne est déjà là : tout n'est plus désormais qu'une question de densité (plus de monde, plus de bruit).

Dans cette ville en pleine expansion tous les quartiers ne se ressemblent pas : certains accueillent les étudiants, d'autres les bourgeois aisés, d'autres encore l'artisanat ou les affaires. Succédant au Montmartre de la Belle époque, le Montparnasse des Années folles devient le domaine des artistes. Les ateliers fleurissent (8), les lieux de réunion se multiplient : salles "polyvalentes" comme la *Salle Huyguens*, où se feront des expositions de peinture et des concerts du Groupe des Six, cafés (*Le Dôme, La Rotonde, La Closerie des Lilas, La Coupole, Le Sélect*), boîtes de nuit où l'on commence à entendre du jazz (*The Jockey, La Boule Blanche, Le Monocle*). Les librairies (9), les salons (10) sont autant de points de diffusion d'une intense activité culturelle où se côtoient toutes les classes sociales, où s'expriment toutes les opinions.

Sans doute le Paris des Années folles doit-il à Montparnasse une belle part de sa renommée. Mais plus encore : Paris représente le cœur de la France. Historiquement, son sort reste lié à la longue évolution d'une monarchie absolue régnant sur un pays dont l'unité s'est tôt réalisée (11). On constate que tous les grands événements, tant politiques que scientifiques ou artistiques ont pour cadre Paris. Paris lance la mode, que la province suit avec un temps de retard ; pour réussir, il faut "monter" à Paris : il s'y cristallise tant d'aspirations que d'où que l'on vienne il faut s'élever pour y accéder. Symbole de tous les rêves, la capitale accueille les ambitieux, les créateurs, et c'est au kilomètre zéro (12) que naît la gloire ou meurent les illusions. Terrain de prédilection de tous les Rastignac, Paris est aussi une ville aimée comme une femme. Montaigne la célèbre déjà dans un vocabulaire affectif :

"Elle a mon cœur dès mon enfance.. Je l'aime tendrement, jusqu'à ses verrues et à ses taches..."

Capitale aimée, point de départ de toute activité créatrice... Est-ce suffisant pour faire de Paris un lieu d'attraction incomparable ? En fait il y a plus : la nature profonde de Paris, le particularisme de ses habitants méritent une étude attentive (13). Même si la monarchie a disparu, la cour subsiste. Elle constitue ce que nous nommons encore le "Tout-Paris", ensemble de mondains et de créateurs qui lancent les idées. Dans le microcosme des Années folles, les classes sont incroyablement mêlées :

"Aux bals de Beaumont, les invités étaient bien nés talentueux ou amusants : un cocktail typiquement parisien"... (14)

Donc trois catégories sociales se côtoient : les bien-nés, riches de préférence et admis de droit ; les artistes talentueux, mais sans plus, car le génie dérange ; enfin les amusants, généralement pauvres et marginaux. Ce mélange des classes très nouveau (15) tient par le sentiment : les contacts sont affectueux, dépourvus de cérémonie (16) ; l'accès au groupe facile ; on accueille sur un coup de cœur les Américains, les Noirs... ; on pratique une solidarité profonde : **Misia Sert** lance des peintres polonais dans le besoin ; **Coco Chanel** remet régulièrement des chèques à Stravinski. Mais la survie, ou la suprématie du groupe implique le rejet de ceux de l'extérieur : pour réussir, il faut donc s'infiltrer, gagner des amitiés, mais aussi pratiquer des coupes sombres dans les relations inutiles ou nuisibles, ce qui explique l'importance de ces relais que représentent les salons, où se font et se défont les réputations.

Dans un groupe dominé par les sentiments règne toujours une certaine licence. Le Tout Paris des Années folles ne constitue pas une exception : on y tolère bien des excès (alcool, drogue, homosexualité, prostitution, vol) ; aucun plaisir n'est interdit. L'absence de règles morales favorise à son tour la frivolité : le Parisien est léger, avide de satisfactions immédiates, même si elles doivent être mesurées. Les romans publiés par **Giraudoux** en 1922 et 1926 (17) mettent en scène ces antihéros, qui refusent la gloire pour un destin paisible. *Siegfried*,

---

(7) 107 cris ou appels recensés à Paris au début du XXe siècle.

(8) On peut toujours visiter, rue de Dantzig, La Ruche, cité qui abrita dans ses 24 ateliers en forme de cerceuil des peintres comme Chagall, Zadkine ou F. Léger.

(9) Comme celle de Sylvia Beach, rue de l'Odéon, où se réunissaient les Américains de passage à Paris. C'est S. Beach qui fera éditer l'*Ulysse* de Joyce, considéré comme le point de départ de la littérature érotique moderne.

(10) Celui de Gertrude Stein, dans le quartier Vavin, constituait une étape obligée pour tous les artistes arrivant à Paris.

(11) Contrairement à ce qui s'est produit dans la plupart des autres pays européens, où l'unité fut souvent acquise au XIXe siècle.

(12) Paris est sans doute au monde le seul lieu d'où sont calculées les distances kilométriques. Ce fameux kilomètre zéro se situe sur le parvis de Notre-Dame.

(13) On se reportera d'une part aux nombreux témoins de l'époque (– Misia Sert, *in* A. Gold et R. Fitzdale, *Misia, la vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.
– Janet Flanner, *Paris, c'était hier, chroniques d'une Américaine 1925-1939*, Paris, éd. Mazarine, 1981.
– Gertrude Stein, *Paris France*, Londres, Batsford, 1940.
– Léon Daudet, *Paris vécu, op. cit.*
– Boni de Castellane, *l'Art d'être pauvre*, Paris, Crès, 1925).
et d'autre part à l'excellente étude de Fr. Hoffet, *Psychanalyse de Paris*, Paris, Grasset, 1953.

(14) A. Gold, R. Titzdale, *Misia..., op. cit.* p. 289.

(15) Rappelons que Coco Chanel refusa d'épouser le Duc de Westminster, ce qui paraît refléter le monde à l'envers.

(16) On appelle Cocteau "Petit Jean", Chanel "Coco", Proust "Marcel".

(17) *Siegfried et le Limousin; Simon le Pathétique.*

au moment où il accède au pouvoir, opte pour la médiocrité. *Simon* se grise d'une liberté illusoire et sombre dans le confort bourgeois. Et comment ne pas rappeler ici le caractère aimable mais superficiel de certaines œuvres d'**Auric**, de **Milhaud** ou de **Poulenc**? Au fond, pour le Parisien des Années folles, rien n'est vraiment sérieux : le subjectif l'emporte sur l'objectif, le joli sur le beau, c'est le règne du dilettantisme. Comme le dit si bien **F. Hoffet** (18) :

"Le Parisien vit loin des objets, loin des choses, loin de sa propre personnalité, dans l'univers léger de la societé affective. Il se tient au balcon de son moi".

Mais cette légèreté peut se révéler positive : elle évite les écarts, le mauvais goût. Plein d'aisance, souple, détaché, le Parisien cultive l'élégance ; il a le sentiment de faire partie d'une élite riche d'un important patrimoine culturel, qu'il traite avec autant d'attachement que de désinvolture. Souvenons-nous de ce paradoxe : il éclairera bien des aspects de l'œuvre des Six.

Sociable, aimant le groupe, dominé par son affectivité, de caractère instable, capricieux, le Parisien révèle sa nature féminine. Et il est certain que la femme joue dans le Paris des Années folles un rôle très important, dirigeant dans l'ombre la vie politique et artistique. Les femmes animent les salons (**Mme Muhlfeld, la Princesse de Polignac, Anna de Noailles**), nous laissent de précieux témoignages sur la vie parisienne (**Misia Sert, Janet Flanner, Gertrude Stein**) et n'hésitent pas à se lancer dans des activités créatrices (**Germaine Tailleferre, Nadia Boulanger,** mais aussi **Marie Laurencin, Coco Chanel** et bien d'autres encore). L'homme a perdu ses qualités viriles et il ne faut guère s'étonner si dans cette société les homosexuels sont les rois.

Cependant, tant de relâchement dans les mœurs ne s'explique pas uniquement par la nature de Paris et du Parisien. Les quatre années de guerre pèsent lourd et constituent le catalyseur qui donne à cette crise morale toute son ampleur. En effet, en 1918 s'achève une époque : on a brutalement vu naître la guerre aérienne, les armes chimiques ; le perfectionnement des engins destructeurs provoque une terrible hécatombe chez les civils et militaires : en Europe, 13 millions de morts, auxquels on ajoutera les 12 millions de victimes de la grippe espagnole en 1918-1919. Des changements politiques capitaux ont secoué le vieux monde : l'anéantissement de l'empire austro-hongrois, la révolution russe amenant au pouvoir Lénine et Trotsky. Les valeurs traditionnelles s'effondrent : comment garder confiance dans le pouvoir, l'armée ou même l'Eglise ? Partout le doute s'insinue ; la situation économique désastreuse provoque la misère, l'inflation progresse, les fortunes s'écroulent. De tous côtés le monde paraît en perdition : dans cette crise, tous sont touchés et le système de valeurs remis en cause. En 1919, **Paul Valéry** exprime ce malaise : "Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles..." Avec la guerre s'achève le XIXe siècle, mais aussi s'ouvre une période nouvelle ; certains l'avaient pressenti, comme **G. Apollinaire** dès 1914 :

"Au moment où l'on affichait la mobilisation
Nous comprîmes mon camarade et moi
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque nouvelle
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs
Nous venions cependant de naître" (19).

Mais cette renaissance suppose d'abord la rupture avec un monde en décomposition : à **Dada** reviendra la tâche de faire table rase, de repartir à zéro dans le domaine de l'art. Né à Zurich en 1916, introduit à Paris par **Tristan Tzara,** ce mouvement s'oppose à l'art officiel, à la morale usuelle, à la raison, à la guerre, bref à la société tout entière. Il se veut destruction des illusions et fait œuvre de salut en nettoyant un monde sali par la guerre et la corruption. Toutefois, Dada n'offre rien en échange :

"Seul Dada ne sent pas : il n'est rien, rien, rien.
Il est comme vos espoirs : rien.
Comme votre paradis : rien.
Comme vos idoles : rien.
Comme vos politiciens : rien..." (20).

Aussi n'existe-t-il pas d'avenir pour les Dadaïstes : ce sont des assassins (21).

Las de ce mondu usé, **André Breton** montre le chemin :

"Quittez tout,
Quittez Dada...
Mettez-vous en chemin." (22)

Au bout du chemin ? Le surréalisme. Il y aura des poètes surréalistes, mais aussi des peintres, des cinéastes, des architectes (23) et (peut-être ?) des musiciens. L'"Esprit nouveau" annoncé par Apollinaire a vu le jour : le XXe siècle est né.

Dominique PATIER
Professeur à l'Université de Poitiers

---

(18) *Psychanalyse... op. cit.*, p. 70.

(19) *Caligrammes*, Paris, 1914, "La petite auto".

(20) Picabia, *Manifeste Cannibale de Dada*, Paris, 1920.

(21) Le mot est utilisé par Ribemont-Dessaignes dans son *Manifeste*, daté de 1920 : "Et nous vous avertissons,
Nous sommes des assassins".

(22) Cité par Dawn Ades, "Dada et Surréalisme", *in Histoire de l'Art moderne*, Paris, Flammarion, 1989, p. 224.

(23) On peut sans doute considérer le Palais idéal du Facteur Cheval comme un édifice surréaliste.

Nicolas Andreevitch Rimsky-Korsakov
1844-1908

"Une sorte de lumière intérieure, irradiée par ses yeux gris, profonds, d'une douceur et d'une bonté infinies, était répandue sur son visage de penseur majestueux, de sage au front élevé, à la barbe grisonnante. Les traits de sa physionomie, fins et aristocratiques, extraordinairement changeants, reflétaient les moindres mouvements de l'âme, les plus divers et parfois les plus contradictoires..." ainsi Rostilav Hofmann parle de Rimsky-Korsakov dans son livre *Un siècle d'Opéra russe.*

Né à Tikhvine, il fait preuve très jeune de dons musicaux et s'enthousiasme assez tôt pour les opéras surtout ceux de Glinka. Il joue du piano tout en poursuivant ses études à l'Ecole des Cadets de la Marine. Celles-ci se terminent en octobre 1862 ; il est promu aspirant et s'embarque pour trois ans, à bord du clipper "Le Diamant" (Almaz). Au cours de ce stage, il apprend à rêver et à aimer la mer d'un sentiment profond et durable. Rimsky-Korsakof est un contemplatif : *Dieu ne bénit pas les larmes de tristesse ; il bénit les larmes de béatitude* fait-il chanter dans Kitège... Ces paroles résument bien l'esprit de toute son œuvre. Il étudie les poètes et le cycle épique russe. Il lit Pouchkine, Lermontof, Gogol et se laisse séduire par les contes et légendes populaires avec leur vérité et leur aspect naïf mais profondément humain.

De retour à St Pétersbourg, sa vie d'officier de marine affecté à une chancellerie n'est pas très intéressante. Le soir il est heureux lorsqu'il retrouve le compositeur Mili Balakirev, son idole et Modeste Moussorgsky, son meilleur ami. Avec César Cui et Alexandre Borodine, ils forment le groupe des "Cinq". Jeunes, audacieux, peu experts, ils sont révolutionnaires à tout prix, s'inspirent du folklore et utilisent largement l'art de l'Orient. Ils rejettent les apports étrangers, d'Allemagne notamment.

En 1865, la première de ses trois *symphonies* est dirigée par Balakirev et obtient un éclatant succès. Dès 1866 il écrit une *Ouverture sur trois thèmes russes ; La Fantaisie Serbe* et *Sadko* en 1867 puis commence *Antar*. Ces deux derniers sont des poèmes symphoniques.

Lorsque le directeur du conservatoire de St Pétersbourg lui propose d'être professeur de composition libre et d'instrumentation et de prendre en main la classe de direction d'orchestre en 187; il accepte mais se rend vite compte qu'il n'est pas à la hauteur de la tâche et pendant cinq ans il se livre à un travail d'études musicales acharné (il est l'élève, par correspondance, de Ilitch Tchaïkovski). Marié en 1872, son épouse, bonne musicienne, l'aide beaucoup.

La Pscovitaine, opéra, évoquant le règne d'Ivan le Terrible, commencé en 1868 est joué pour la première fois le 1er janvier 1873 et obtient un succès mitigé. Cette même année Rimsky-Korsakov est désigné au poste d'inspecteur des Musiques des Equipages de la flotte et l'occupe jusqu'à sa suppression en 1884.

Après le *Quatuor en Fa*, le *Sextuor en la* et un *Quintette pour piano et instruments à vent*, il compose en 1878 son second opéra : *La Nuit de Mai* d'après le conte de Gogol : c'est une étape importante dans l'œuvre de Rimsky-Korsakof car il inaugure toute une série d'opéras dans lesquels il montre une prédilection pour les sujets de caractère irréel, fantastique, féerique et un profond attachement aux mythes païens de la Vieille Russie. Il use peu de thèmes folkloriques authentiques, leur préférant des équivalences. En 1879 c'est *Sinfonietta* et *Conte* puis *Snégourotchka* (1880) d'après Ostrowsky, œuvre préférée de son auteur qui est l'aboutissement de la première période de son activité ; il y réalise un équilibre parfait de l'orchestre et du chant, de l'air et du récitatif, de la spontanéité d'inspiration et de la maîtrise technique. La première repré-

sentation a lieu le 29 janvier 1882. Après la mort de Moussorgsky, notre musicien accepte d'achever et d'orchestrer des œuvres commencées par son ami. Pendant deux ans de travail bénévole, il s'efforce de pénétrer l'esprit de l'original.

En 1883 il est nommé maître de chapelle adjoint à la Cour, puis en collaboration avec A. Liadof il rédige un excellent traité d'harmonie mais compose peu, un *Concerto pour piano* seulement.

Il fait alors la connaissance de M. Belaïev, mécène, mélomane passionné et des liens d'amitié les unissent. Avec d'autres novateurs, qui ont une solide formation technique et traditionnelle, ils forment un "Cénacle" plus académique que le groupe des Cinq. A Leipzig, en 1885, s'ouvre la grande maison d'Editions musicales Belaïev (consacrée exclusivement aux œuvres russes). Celui-ci est l'instigateur, la même année, des Concerts symphoniques russes et plus tard (1891) des Soirées russes de musique de chambre.

Rimsky-Korsakof se remet à la composition avec la *Fantaisie russe* (1886) et en 1887 *Le Capriccio espagnol*, *La Légende* (d'après le Prologue de Rouslan et Ludmila de Pouchkine) et ses deux partitions les plus populaires : l'*Ouverture de la Grande Pâque russe* et le poème symphonique *Schéhérazade* dont les Ballets russes ne manquèrent pas de s'emparer pour un de leurs plus fastueux spectacles. Il orchestre, après la mort de Borodine (1887) son *Prince Igor*, et c'est au cours de la saison 1888-89 qu'il subit l'influence de Wagner.

Lors de l'Exposition universelle à Paris il vient diriger deux grands concerts de musique russe. Il fréquente Ed. Colonne, J. Massenet, A. Thomas, A. Messager et découvre les harmonies et l'orchestration occidentales.

Il traverse ensuite l'une des périodes les plus douloureuses de sa vie privée avec la perte d'êtres chers de sa famille. Il en est très affecté. Son opéra-ballet *Mlada* est représenté en octobre 1893 mais c'est un échec et le musicien laisse percer son amertume et son abattement.

Enfin il se remet à écrire. Il remanie *Antar* fini en 1874. La *Nuit de Noël* 1894-95 de Gogol, opéra très inégal, *Sadko* 1894-96 sur un livret de Vladimir Vielsky, représenté pour la première fois à Moscou le 26 décembre 1897 obtient d'emblée un vrai triomphe, le premier grand triomphe !

Il compose ensuite sans arrêt dans une sérénité d'esprit absolue : *Mozart et Salieri*, opéra néo-classique, *Svitzianka* (cantate) *Quarante mélodies, deux duos*, un *Quatuor à cordes*, un *trio* et des *opéras : Véra Scheloga, La Fiancée du Tsar, Le Tsar Saltan, Servilia* 1900-1901 *Kastcheï l'Immortel* 1901-1902, *Pane Voïevode* 1902-1903.

En 1904 c'est son plus grand chef-d'œuvre, un des sommets de toute la musique russe : *La Légende de la Ville invisible de Kitège* (légende d'inspiration religieuse). Puis *Epiphanie* 1904 et *Doubinouchka* 1905.

Au début de 1905 lors de remous politiques, il prend tout d'abord le parti des étudiants, se voit obligé de résilier ses fonctions au Conservatoire et ses œuvres sont interdites... elles réapparaissent à partir de l'été mais il est troublé et irrité de cette injustice et ne compose pas cet été-là.

Après un séjour de trois mois en Italie à cause d'une maladie de son fils André,(*) à la suite d'un mouvement de protestation en sa faveur, il est réintégré dans ses fonctions de professeur au Conservatoire mais avec un statut plus officieux qu'officiel.

En 1906 il commence *Le Coq d'or. Kitège* est représenté le 7 février 1907. Il vient à Paris à l'occasion des cinq grands concerts historiques russes organisés à l'Opéra par Serge de Diaghilev. Le *Coq d'or* est achevé en septembre 1907. Dans cette œuvre étincelante de fraîcheur, de verve et d'humour, Rimsky-Korsakof fait preuve d'une rare maîtrise avec l'emploi des leitmotive fort caractéristiques prenant la valeur de véritables symboles musicaux. A cause de la censure qui voit dans le livret, à juste titre, une satire du gouvernement, Rimsky-Korsakof ne verra jamais joué son opéra. Il tombe malade en avril 1908. Il sait que *Snégourotchka* et *Boris Godounov* (dans sa version) triomphent à Paris. En juin, rétabli, il part pour l'été à Lioubensk ; il y meurt le 21 juin 1908.

Rimsky-Korsakov a largement contribué à l'apogée de l'opéra national typiquement russe au XIX[e] siècle et avec un grand souci de l'art orchestral, a travaillé à l'avènement d'une expression riche et savoureuse dont saura tirer parti l'école russe contemporaine.

(*) André (1878-1940) musicologue et critique qui publia les mémoires de son père parus sous le titre de *Ma Vie Musicale* ainsi que sa correspondance avec Tchaïkovski. Il fonda et dirigea la revue Le Contemporain musical. Il a épousé une élève de son père Julia Weissberg, compositeur de talent.

Commentaire de disque

classes primaires

LE VOL DU BOURDON

Scherzo tiré de l'opéra : *Le Tsar Saltan* 1899-1900 d'après le conte de Pouchkine, livret de Wladimir Bielsky.

La musique est un véritable langage. Elle s'attache parfois à des descriptions très imagées et peut même évoquer des scènes. Telle, cette audition : *Le vol du Bourdon*.

Gros insecte velu, il ressemble à une abeille et vole en faisant un bruit sourd dû aux battements rapides de ses

ailes. Son arme est un aiguillon ou dard, situé à l'extrêmité de son abdomen et qui secrète un venin. Lorsqu'il s'introduit dans une pièce on essaie, bien sûr, de le chasser par tous les moyens !

Le compositeur ne va pas seulement suivre le bourdon dans son vol mais aussi nous montrer son caractère agressif.

Il s'est inspiré d'une ancienne légende russe que voici :

Le tsar Saltan avait un fils et la tsarine, deux sœurs qui, jalouses, voulaient être reines aussi. Le tsar absent, elles firent enfermer la tsarine et son fils dans un gros tonneau qu'on jeta à la mer. Il était balloté par les vagues et la reine suppliait l'océan de ne pas les laisser mourir. Le tsarévitch grandissait miraculeusement et lorsque le tonneau aborda une île déserte, d'un coup de tête, il fit sauter le fond du tonneau et ils débarquèrent sains et saufs.

Le jeune homme commença par fabriquer un arc pour aller à la chasse. Tout à coup il entendit les cris d'un beau cygne blanc qu'un vautour allait dévorer. Il visa le vautour et le tua. Le cygne se mit à parler ; c'était un cygne enchanté qui promit, en remerciements, de lui donner tout ce qu'il voudrait. Il n'eut qu'un mot à dire et une ville splendide fut édifiée au bord de la mer. Le jeune homme alla habiter avec sa mère dans un magnifique palais. Un jour, de riches marchands accostèrent avec leur bateau, étonnés de voir s'élever des habitations là où l'année précédente il n'y avait rien. Ils annoncèrent leur départ pour le royaume du tsar Saltan. Le jeune homme confia au cygne son envie de revoir son père. Le cygne le transforma en bourdon donc méconnaissable...

En Russie, un grand festin était offert aux marchands ; les méchantes tantes y assistaient... Alors le bourdon, animé d'un irrésistible désir de vengeance, s'élança sur elles.

Utilisant la palette riche et colorée des instruments de l'orchestre, le compositeur russe évoque le réalisme de cette scène extraite d'un de ses opéras.

En un départ fulgurant le bourdon s'élance avec impétuosité, rapide comme une flèche : descente chromatique des flûtes et premiers violons.

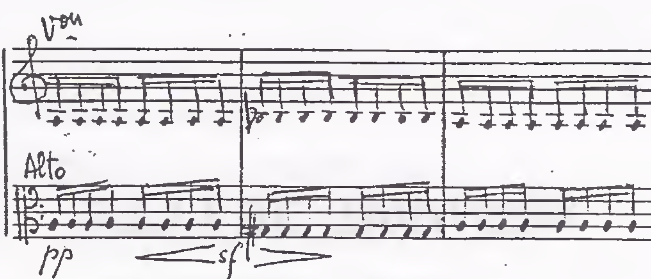


Il tourne en tous sens, vole à droite, à gauche, dans un mouvement incessant de suites chromatiques, ascendantes et descendantes :

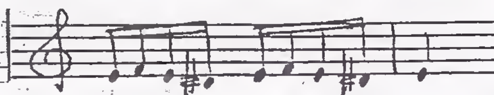


c'est le **thème I** donné d'abord aux premiers violons, puis flûte solo, ensuite à la clarinette puis flûte solo.

Le bourdon, alias le jeune homme, commence à s'attaquer à ses ennemies revenant plusieurs fois à la charge.



Les dissonances sol dièse si b. peignent sa fureur et son acharnement en même temps que le **thème II** insistant, aux flûtes.



Paniquées, les méchantes tantes le poursuivent et essaient de le chasser mais l'habile bourdon leur échappe. Il continue à tourner en tous sens, comme ivre : thème II joué par l'alto et le violoncelle.

Il paraît jouir de sa victoire ; sa satisfaction prend une tournure ironique : **thème III**.



C'est un motif consonant en pizzicato, d'abord en dessous (basson, alto, violoncelle) deux fois, puis au-dessus (flûte, hautbois, violons) deux fois du dessin chromatique tourbillonnant (II) qui reprend.

Le bourdon semble s'éloigner : gamme chromatique ascendante, crescendo, à la clarinette puis à la flûte. Mais, non, il revient avec violence, étourdit ses victimes longtemps, ne leur laissant pas de répit (thème I flûtes et violons) et montre de nouveau sa jubilation (thème III clarinette et violons).

Il pique encore ses ennemies très contractées et exaspérées : dissonance sol dièse (violons et hautbois), si b. (trombones).

A l'inverse du début, une gamme chromatique vertigineuse commencée par la clarinette solo *pp*, terminée par la flûte solo *pp* est ascendante ; le bourdon disparaît, il est vengé.

Comment se termine l'histoire ?

Le jeune homme retourne dans son royaume et le cygne se transforme en une belle princesse qu'il épouse. Le tsar se rend dans l'île, reconnaît son épouse et son fils. Il les ramène et ils vivent heureux.

Isabelle BERGONZI

FESTIVAL DE LILLE

COLLECTION D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE TRADITIONNELLE DE MAURICE FLEURET

Fervent de musique traditionnelle, Maurice Fleuret était tout le contraire d'un collectionneur... et c'est un peu à son insu que s'accumulaient chez lui les instruments qu'il découvrait au hasard de ses promenades aux quatre coins du monde.

Exposée pour la première fois, sa collection est sans doute la plus belle et la plus riche que l'on puisse voir en France : plusieurs centaines d'instruments de toutes civilisations.

Le visiteur suit un itinéraire parallèle à celui de Maurice Fleuret, qui le mène du choc de l'Afrique Noire – 45 instruments très représentatifs (lyres, tambours, cithares...), au Moyen-Orient – Turquie, Maghreb, Egypte, Iran, Asie Centrale – aux grands chemins de l'Asie – monde indien (vielles, tambours et luth...), Tibet, Japon et Chine – jusqu'au paradis musical de l'Indonésie.

Quelques instruments, 25 environ, représentent les traditions européennes et celles du nouveau monde peu exploré par Maurice Fleuret.

Par ailleurs sont réunis à part des objets sonores utilisés pour la chasse et l'élevage, des objets de fantaisie et touristiques, et une série de longues trompes marocaines, tibétaines, chiliennes et australiennes.

A cette occasion, les instruments de la collection Hel sont visibles dans une présentation renouvelée en partie.

Musée de l'Hospice Comtesse
jusqu'au 23 février 1991, 32 rue de la Monnaie 59800 Lille

INA
INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

Jeudi 13 décembre 1990
Signature d'une Convention d'Association entre l'Institut National de l'Audiovisuel et le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Dès 1984, une Commission d'Experts (le "Plan Son") réunie à l'initiative du Ministre de la Culture et du Ministre du Redéploiement Industriel avait demandé la création d'un enseignement supérieur aux métiers du son. À la veille du Marché Commun de l'Emploi, il était indispensable que la France possède des professionnels d'un niveau au moins équivalent à ceux formés dans les écoles allemandes (Tonmeister) ; c'est-à-dire nantis de solides connaissances tant scientifiques que musicales. En 1988, le Directeur du Conservatoire, Monsieur Alain Louvier prit l'initiative de créer cet enseignement dans son établissement. À cette fin, des accords furent conclus entre le Conservatoire, l'Institut National de l'Audiovisuel, le Conservatoire National des Arts et Métiers, Radio France et l'Association des Studios Français.

Le rôle de l'INA était particulièrement important puisque l'organisation et la coordination de cet enseignement furent confiées à son Conseiller Scientifique, Monsieur Michel Philippot. Commencé au début de l'année 1990, cet enseignement connaît un nouvel essor avec l'accueil d'une deuxième promotion d'étudiants. L'accord passé entre l'INA et le Conservatoire va donc être renouvelé. Non seulement le Conseiller Scientifique de l'INA continuera à présider le Comité Pédagogique et à assurer une partie de l'enseignement ainsi que sa coordination, mais la collaboration des deux organismes sera étendue à des activités de recherche (techniques de prise de son musicale, d'enregistrement, de psycho-acoustique etc...) et de production à caractère pédagogique.

Il faut rappeler que, dès 1984, des experts de l'INA avaient participé aux études concernant les équipements audiovisuels de la Cité de la Musique à la Villette.

Faites connaître à vos ami(e)s,
à vos collègues,
aux établissements scolaires et
aux bibliothèques de votre ville :

"L'EDUCATION MUSICALE"

Pour une compréhension temporelle du DON GIOVANNI de MOZART*

par **Jean-Michel VIVES**

III – De la structure à l'opéra

a) Le mystère Don Giovanni :

Fort des éléments recueillis ci-dessus, j'aimerais aborder le problème de l'étrangeté même de la structure de l'opéra de Mozart.

Chez Mozart, les innovations sont rarement formelles. Face à un Gluck qui tente d'imposer un style nouveau où l'on passe insensiblement du chant à la récitation accompagnée, on trouve chez Mozart dans la plupart des cas une structure encore conventionnelle : récit rarement accompagné, qui reste bien séparé de l'air, aria da capo ornementé, cavatine ou aria bipartite sans intervention du chœur...

La structure de l'opéra repose sur l'opposition entre l'action menée au cour du récitatif (sec ou accompagné) et l'air qui vient ouvrir une brèche dans cette temporalité discursive, pour exprimer les affetti (sentiments ou états d'âme) ou présenter des réflexions abstraites (1).

Enfin Mozart perpétue une tradition instituée au XVIIe siècle, qui consistait à attribuer un nombre d'airs croissant selon l'importance du personnage (2).

Or, dans Don Giovanni, ce point ne se vérifie pas. Si nous nous en tenons à la définition proposée ci-dessus, Don Juan ne possède qu'un seul véritable air (3) : *"Fin ch'an dal vino"* (Acte I, Scène XV, n° 11) (Tant que le vin...). Les deux autres interventions chantées, classées sous le nom d'air, n'en sont pas réellement, elles sont directement insérées dans l'action, la font avancer et, en tout cas, ne constituent pas une pause.

La Canzonetta *"Deh vieni alla finestra"* (Acte II, Scène III, n° 16) (Viens à la fenêtre) et le *"Meta di voi qua vadano"* (Acte II, Scène IV, n° 17) (Que la moitié d'entre vous emprunte cette route), ont une fonction utilitaire et ne constituent pas une stase du temps, permettant à Don Juan de s'"ouvrir" comme un héros classique d'opéra.

Le héros à qui la tradition aurait attribué le plus grand nombre d'airs, se voit ici réduit à la portion congrue. Il y a problème. L'étude des profils pulsionnels, engagée ci-dessus, va précisément permettre de comprendre ce hiatus.

L'hypothèse sous-jacente ici, est la suivante : l'entorse faite à la tradition devrait pouvoir être comprise à partir de *l'atypicité* du héros.

Don Juan : De la subversion de la structure de l'œuvre par la structure du héros.

Pourquoi Don Juan ne s'attarde-t-il pas ? Pourquoi ne profite-t-il pas des conventions de l'opéra pour confier au spectateur dans une aria pleine de brio, les joies de la séduction, les plaisirs d'une vie libre de toute contrainte éthique ?

C'est qu'il ne peut pas prendre le temps d'exprimer ses états d'âme, ses sentiments, lui qui ne peut que décoller du temps à partir de celui des autres. Ne possédant pas le legato fondamental, la confiance basale qui lui permettrait de ralentir sa course, il scande le temps de ses conquêtes mais, à aucun moment, ne peut se l'approprier pour en faire son temps. Don Juan n'est pas là, il n'y est d'ailleurs jamais.

Réalisons une succincte analyse rythmique de l'air qui lui est confié à l'Acte I.

Acte I, Scène XV n° 11. Presto. Minutage dans la version de Nikolaus Harnoncourt 1'10"

Don Juan :

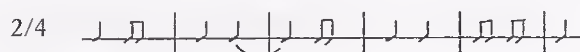
Fin ch'an del vino	Tant que le vin
Calda la testa,	Leur échauffe la tête,
Una gran festa	Fais préparer
Fá preparar	Une grande fête
Se trovi un piazza	Si tu trouves sur la place
Qualche ragazza	Quelque fille,
Teco ancor quella	Tâche de l'amener
Cerca menar	Elle aussi avec toi
Senza alcun ondine	Que la danse
La danza sia	N'obéisse à aucune ordonnance
Chi'l minuetto	Tu feras danser
Chi la follia,	À l'une le menuet
Chi l'alemanna	À l'autre la follia
Farai ballar	À celle-ci l'allemande.
Ed io fa tanto	Et moi pendant ce temps,
Dall'altro canto	De mon côté
Con questa et quella	À celle-ci et à celle-là
Vo' amoreggiar	Je veux faire la cour.
Ah la mia lista	Ah demain matin
Doman mattina	Ma liste
D'una decina	Devra être plus longue
Devi aumentar.	D'une dizaine.

La cellule rythmique qui se retrouve tout au long de ce presto à deux temps, est un dactyle suivi d'un spondée (ou anapeste), l'ictus se situant au début de la seconde mesure. Ex. Presto

2/4 

Mais en fait, cette cellule si simple apparemment et si pauvre de contenu mélodique, subit sans cesse des variations et des développements forts subtils qui entretiennent un déplacement de l'appui et un renouvellement du rebond.

Par exemple sur *"farai bailar"*, la cellule devient :

2/4 

et se transforme sur *"vo' amoreggiar"* en

2/4 

À propos de ce changement continuel d'appui, J.V. Hocquart fait le commentaire suivant : "Il devrait en résulter un chant *entrecoupé, haché* (4) ; or – et c'est ce que ce morceau offre de plus remarquable – malgré cette constante trépidation, la courbe d'ensemble donne l'impression d'une belle *continuité linéaire*". (5)

Pour ma part, je ne parlerais pas de "belle continuité", car cet air me donne plutôt l'impression de tourner en rond, telle une pulsion se refermant sur l'absence d'objet, attendant une cadence qui apporterait enfin un repos qui cependant est toujours différé, toujours se dérobe, créant ainsi une instabilité au sein même de la musique.

Point de repos pour Don Juan. Il ne faut pas attendre la fin de l'œuvre pour assister à la rencontre du héros et de l'enfer. Il brûle déjà. Le final ne sera qu'une projection dans le réel (p—) de ce qui est déjà.

Ce déplacement constant de l'appui est la métaphore rythmique de l'incessante relance du désir, de cette tension haletante vers le futur des prochains plaisirs qui viendront souligner le vide, l'absence, la vacuité de la Chose... Don Juan est pressé, il n'a pas le temps de s'arrêter pour chanter un air. Et, si l'auteur lui en confie cependant la tâche, il est obligé de s'en acquitter d'une façon qui nie la possibilité même d'arrêt.

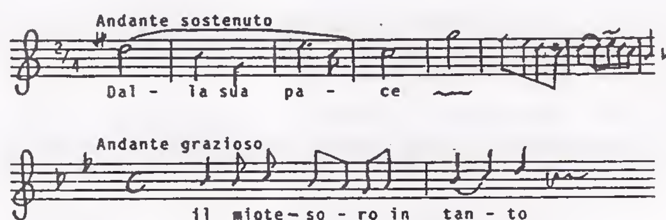
"Hâtons-nous, hâtons-nous, jouissons" dira le Romantisme.

c) Don Ottavio : le répit

Contrairement à Don Juan, Ottavio a deux airs qui sont deux havres de paix. Obnubilés par le brillant du héros, les commentateurs ratent la fonction de ces deux airs. Certes, du point de vue de l'action extérieure, ces deux airs prêtent le flanc. Mais si on les considère du point de vue de l'utilisation du temps, Ottavio devient réellement l'anti Don Juan.

Ottavio peut s'arrêter et créer un monde (6).

Ces deux airs, pris dans un tempo andante, sont des exemples de ce que Jankelevitch appelle le "style lié".



Ces airs révèlent comment grâce au lest que constitue une relation objectale stable, Don Ottavio peut, au sein de cette course folle que constitue l'opéra, se positionner, arrêter le temps dans lequel se déroule l'action, s'impliquer sans se perdre.

Ces instants privilégiés, moments de répit, rompent le développement du temps discursif et apparaissent lorsqu'Ottavio ne se laissant plus seulement prendre dans des mises en image ou en mot, s'abandonne à la contemplation (du miroitement de l'eau, du brouillard, du moiré des teintes de l'herbe...).

Il réalise alors une enclave temporelle, moment hors du temps des autres, mais où il est là, où il peut y être (7).

"Ô temps, suspends ton vol" dira le Romantisme.

IV – Application : la question des tempi dans Don Giovanni

À propos de la version de Nikolaus Harnoncourt (8)

Pour conclure, je voudrais montrer comment l'analyse réalisée ci-dessus, permet de justifier les choix esthétiques "dystempiques" effectués par Nikolaus Harnoncourt dans son enregistrement de Don Giovanni.

Je m'intéresserai ici à deux articles extraits du *Monde de la musique* (décembre 1989) et de *Opéra international* (janvier 1990). Ces deux compte rendus d'audition soulignaient essentiellement ce que l'on pourrait appeler une erreur dans le choix des tempi. Il est notamment reproché que "les tempi presque toujours extrêmes, bousculent les habitudes sans entraîner la conviction, empêtrant les chanteurs dans des lenteurs insoutenables ou les laissant en route, comme Hampson (Don Juan) dans l'air *"Fin ch'an del vino"* (9)". "Le tempo trop lent de *"la ci darem la mano"* (10)".

Les critiques portent donc sur deux points : d'abord ce qui est perçu comme une maladresse tempique est le tempo *trop rapide* de ce que nous avons désigné comme seul air de Don Juan et, ensuite, le tempo *trop lent* du duo d'amour-séduction entre Zerline et Don Juan. Ce sont donc deux situations où Don Juan est impliqué.

Deux questions se posent à nous :

1) Pourquoi n'y a-t-il que durant les instants où Don Juan intervient que les tempi sont extrêmes ?

2) Pourquoi au sein de toutes les situations où Don Juan est impliqué (il est presque toujours sur scène), ce sont précisément ces deux moments où le temps prend un aspect particulier ?

– Il est assez aisé de répondre à la question 1). Si nous continuons à faire appel aux éléments fournis par l'analyse de la dynamique pulsionnelle Don Juanesque, une fois de plus une cohérence apparaît dans ce qui, à première vue, pouvait sembler incohérent voire arbitraire. Nous avons déjà souligné que Don Juan était pressé. Pressé par des nécessités extérieures mais aussi intérieures. Son utilisation du temps est hors norme, il paraît alors judicieux qu'Harnoncourt venant souligner la chrono-pathie Don Juanesque, ait choisi de s'écarter de la norme tempique lors des interventions du héros.

On imagine mal à partir de ce que l'on sait de Don Ottavio, que Nikolaus Harnoncourt applique ces distorsions tempiques aux airs de ce personnage (11). Il existe donc, au-delà de la surprise liée à la première écoute de l'enregistrement, une cohérence des choix d'Harnoncourt.

– La seconde question va nous permettre d'avancer un peu plus.

Les deux tempi extrêmes sont situés :

1) Dans le *"Fin ch'an dal vino"* qui est l'Air de Don Juan ;

2) Dans le *"Là ci darem la mano"*, le duo Zerline-Don Juan, Acte I, Scène IX n° 7.

Andante. Don Juan-Zerline



1) Dans le seul air où Don Juan pourrait se conduire en héros "normal" d'opéra, c'est-à-dire arrêter le temps, nous avons vu que le déplacement continuel de l'appui l'en empêchait. Le tempo très rapide choisi par Harnoncourt (mais Mozart indiquait déjà presto), ne vient qu'accentuer cette impression d'impossibilité à investir un topos... une aire de repos, de répit.

Utopique et uchronique, telles pourraient être les caractéristiques de l'être-au-monde de Don Juan.

On remarquera que les deux autres "airs" du héros sont dirigés par Harnoncourt dans un tempo "normal", mais cela ne saurait nous étonner puisque inscrits dans l'action, ils fonctionnent dans la temporalité du récit, dans la temporalité des autres...

Le seul instant au cours de l'opéra où Don Juan pourrait souffler, reprendre son souffle, Harnoncourt choisit de l'en empêcher, l'amenant à la limite de l'essoufflement, soulignant par là, le rapport haletant aux objets et au temps qu'entretient le héros.

2) L'autre moment de l'opéra où les critiques sont "bousculés" par le choix tempique d'Harnoncourt, est le *"Là ci darem la mano"*.

Don Juan tente ici (et réussirait sans l'intervention de Donna Elvira) de séduire Zerline, une jeune paysanne qui se marie. Pour la convaincre, il est nécessaire pour lui de jouer la sincérité, mais aussi la sécurité, la fidélité. Autant de sentiments qui vont se traduire par un tempo lent permettant l'enveloppement, la caresse...

Don Juan – Harnoncourt ralentit alors le tempo de façon importante, comme s'il voulait dire à Zerline : "Vois comme on peut compter sur moi, vois comme je suis calme...".

Emphase et surenchère don juanesque. Masque temporel. Mais, comme tout masque, il ne peut complètement coller à la peau du personnage. Alors le masque se fait trop... lent, venant souligner l'impossibilité pour Don Juan de se situer dans un tempo médian.

Trop rapide ! Trop lent !

Le choix des tempi extrêmes conduits Don Juan à l'essoufflement. Soit par excès, soit par défaut ; trop en avant, trop en arrière ; trop rapide ou trop lent : Don Juan n'y est jamais.

À partir de là, l'approche esthétique proposée par Harnoncourt, par l'extrémité même de ses choix, me paraît éclairante. Elle permet, au-delà d'un discours manifeste, l'émergence d'une vérité psychologique à travers ce que les personnages ont de plus intime : leur rapport au temps.

V – Final

Telle a été ma démarche, tenter de comprendre et révéler, à partir de l'analyse Szondienne du personnage, les forces pulsionnelles à l'œuvre dans les attitudes chrono-pathiques Don Juanesques. Une fois de plus, l'artiste précède le "psy" qui s'étonne, confronté à l'œuvre (12), de voir ses élaborations confirmées et prises de vitesse. Il ne lui reste plus alors qu'à construire un objet théorique venant rationaliser l'intention artistique et lui apporter une cohérence dont elle était porteuse mais qui s'ignorait (13).

BIBLIOGRAPHIE

AULAGNIER Pierre : *La violence de l'interprétation,* Coll. Fil rouge, PUF, Paris, 1975.

BIROUSTE Jacques : *Le répit,* in Actes du Colloque *Figures et empreintes du temps,* Lausanne, L'Age d'homme, 1989, à paraître.

CLEMENT Catherine : *L'opéra ou la défaite des femmes,* Grasset, Paris, 1979.

GOUNOD Charles : *Le Don Juan de Mozart,* Ollendorf, Paris, 1890.

FERNANDEZ Dominique : *Porporino ou les mystères de Naples,* Grasset, Paris, 1974.

HOCQUART J-Victor : *Le Don Giovanni de Mozart,* Aubier, Paris, 1978.

HOFFMANN E.T.A. : *Fantaisie à la manière de Jacques Callot,* 1813.

JOUVE P-Jean : *Le Don Juan de Mozart,* Egloff, Paris, 1942.

MACCHIA Giovanni : *Vie, aventures et mort de Don Juan,* Turin Enandi, 1978 ; trad. fr. Paris Degonquières, 1990.

MALDINEY Henri : *Aîtres de langue et demeures de la pensée,* L'Âge d'homme, Lausanne, 1975.

MELON Jean : *La participation,* in *Le moi en procès,* Louvain, 1983.

POIZAT Michel : *L'opéra ou le cri de l'ange, Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra,* A.M. Metaillé, Paris, 1986.

REMY P-Jean : *Don Giovanni – Mozart-Losey,* Albin Michel, Paris, 1979.

SAUVAGE Micheline : *Le cas Don Juan,* Seuil, 1953.

SZONDI Léopold : *Psycho-diagnostic expérimental des pulsions,* Bern Medizinisch Verlag Hans Huber, 1947 ; trad. fr. Paris, PUF 1952, 1973.

UNIVERSITÉ D'ÉTÉ 1991 PRÉ-INFORMATION

Le succès des deux Universités d'été consacrées en 1989 et 1990 à la musique chorale contemporaine nous a encouragés à élaborer un troisième projet pour 1991.

Thème : *La technique de direction de chœur, répertoire du XVIe au XXe.*

Direction pédagogique : Guy MANEVEAU, professeur à l'Université de Pau, avec la collaboration, notamment, de Henk VAN DEN BRINK, soliste de concert et professeur de chant.

Organisation : Jean LENOBLE, professeur à l'École normale de Clermont-Ferrand.

Dates : dimanche 1er septembre 9 h. à vendredi 6 septembre 22 h.

Lieu : Village de vacances de la F.A.L. "Grand Panorama", Chambon-sur-Lac (Puy-de-Dôme).

Rappelons que l'un des objectifs des Universités d'été est la formation des formateurs, et que les participants sont déchargés de tous frais (activités, hébergement, déplacements).

Le calendrier des Universités d'été retenues par le Ministère de l'Éducation nationale paraîtra au Bulletin Officiel, consultable dans tous les établissements scolaires, début mars 1991.

Jean Lenoble

Notes

(1) Une autre temporalité se développe alors.

(2) Exemples *Idoménée* (version de Munich) : Idoménée : 3 airs, Illia : 3 airs, Idamante : 2 airs, Electre : 2 airs, Arbace : 2 airs. *L'Enlèvement au sérail :* Belmonte : 4 airs, Konstanze : 3 airs, Blonde : 3 airs, Osmin : 3 airs, Pedullo : 2 airs. *Les Noces de Figaro :* Figaro : 3 airs, Suzanne : 2 airs, La comtesse : 2 airs, Chérubin : 2 airs, Le comte : 1 air...

(3) Et encore est-il le plus court de tout l'opéra. Tout juste une minute.

(4) donnant l'impression de l'essoufflement.

(5) J. Victor Hocquart (1978) p. 101.

(6) Ceci me paraît particulièrement bien mis en scène dans l'adaptation cinématographique de Joseph Losey. Chacun des deux airs est placé dans un lieu sans rapport avec ceux où se déroule l'action. Le premier se situe dans les brumes des canaux vénitiens, le second dans les teintes mouvantes d'un pré. L'air vient ici réellement rompre la temporalité secondaire de l'action et permet l'émergence, dans une "intégrale atmosphérique", d'un temps compliqué, où Ottavio loin de perdre son temps, en gagne...

(7) À partir de là, Ottavio n'est plus cet homme lâche, qui tarde à venger l'honneur de Donna Anna, comme le propose Offmann ou Jouve, mais un homme qui a le temps, qui prend son temps. Pour autant, Ottavio n'est pas de ceux pour qui "la vengeance est un plat qui se mange froid", non, pour Ottavio la vengeance viendra en son temps.

(8) Don Giovanni, Nikolaus Harnoncourt, Teldec Classic, 1989.

(9) (10) *Opéra international,* janvier 1990, p. 65.

(11) Il serait intéressant de réaliser ici l'analyse personnage par personnage, des distorsions tempiques et de leur moment d'apparition. Par exemple : le brutal et rapide début du récitatif accompagné de Donna Elvire *"in quali ecessi"* n° 21 b, Acte II, Scène X.

(12) Ici, l'opéra de Mozart et l'interprétation proposée par Nikolaus Harnoncourt.

(13) Cf. *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen,* Freud 1907, Paris, Gallimard, 1971.

** Voir l'Education Musicale n° 374.*

MADELEINE MUSIQUE



Dépositaire des Éditions DURAND

A votre disposition :
œuvres et disque
imposés
au Baccalauréat 1991

TOUTES LES ÉDITIONS MUSICALES

Françaises & Étrangères
— IMPORTATIONS —
Classique - Variété - Jazz

Librairie musicale
Ouvrages pédagogiques
Partitions d'orchestre de poche
Solfèges
Lutherie
Accordeurs électroniques
Bustes de musiciens

Flûtes à bec Aulos - Moeck - Rahma
Instruments musicaux scolaires (Orff - Sonor)
Métronomes de poche
Métronomes Maelzel
Métronomes électroniques à quartz
Diapasons

Un service de **vente express par correspondance**
est à votre disposition au **(1) 47.42.65.34**

Ouvert du lundi au vendredi de 9 h à 18 h 15 - le samedi de 10 h à 12 h et de 13 h 45 à 18 h

BOUTIQUE

34, rue Godot de Mauroy - 75009 PARIS - Tél. : (1) 47.42.65.34

Métro Madeleine - Havre-Caumartin - R.E.R. Auber

EXAMENS et CONCOURS

■ Programme préparatoire durant l'année scolaire 1990-1991 aux épreuves :
- A 2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien "Métiers de la musique"
- A 4 (histoire de la musique) du brevet de technicien "Facture instrumentale"
qui seront subies lors de la session 1991.

— le programme préparant à la seconde partie de l'épreuve A 2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien "Métiers de la musique" sera le suivant :

- Le *Madrigal* et ses compositeurs de 1530 à 1638.
- Étude de la *Première Symphonie de Brahms.* Plus particulièrement analyse du premier mouvement.

— le programme préparant à l'épreuve A 4 (histoire de la musique) du brevet de technicien "Facture instrumentale" comportera les six œuvres suivantes :

- Bach : *Cantate n° 140.*
  Extraits : n° 4 Choral
  n° 5 Récitatif
  n° 6 Duo soprano basse
  n° 7 Choral.
- Mozart : *Quintette à cordes en sol mineur,* K. 516, (édition Eulenburg).
- Chopin : *Ballade pour piano n° 1.*
- Schumann : *Dichterliebe :*
  Im wunderschönen Monat Mai
  Aus meinen Thränen
  Ich grolle nicht
  Das ist ein Flöten und Geigen.
- Moussorgsky : *Une nuit sur le Mont chauve.*
- Poulenc : *Concerto champêtre* (édition Salabert).

BO n° 43 - 22 novembre 1990.

■ Calendrier du concours général des lycées. Session de 1991.

- Vendredi 15 mars.
  Education musicale, classes de première et classes terminales.

B.O. n° 47 - 20 décembre 1990.

■ Calendrier pour la session 1991 des épreuves d'admissibilité des concours externe et interne d'agrégation, d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés, externe et interne du CAPES, et d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés (type CAPES interne).

I. Concours externe d'agrégation

Section Éducation musicale et chant choral

Lundi 22 avril - Dissertation sur un programme de caractère général	9 h à 15 h
Mardi 23 avril - Dissertation d'histoire de la musique	9 h à 15 h
Mercredi 24 avril - Dictée musicale	11 h à 12 h
Jeudi 25 avril - Écriture musicale	9 h à 16 h

II. Concours interne d'agrégation

Section Éducation musicale et chant choral

Jeudi 5 septembre - Composition d'écriture musicale	9 h à 16 h
Vendredi 6 septembre - Composition sur l'histoire de la musique	9 h à 16 h

III. Concours externe de recrutement de professeurs certifiés (CAPES)

Section Éducation musicale et chant choral

Mercredi 20 mars - Contrôle de l'oreille	9 h 30 à 11 h
Jeudi 21 mars - Écriture musicale	9 h à 16 h
Vendredi 22 mars - Composition écrite	9 h à 15 h

IV. Concours interne de recrutement de professeurs certifiés (CAPES)

Section I - Éducation musicale et chant choral

Mercredi 27 février - Composition à partir d'un dossier	9 h à 14 h
Jeudi 28 février - Composition sur l'histoire de la musique	9 h à 15 h

B.O. n° 46 - 13 décembre 1990.

■ Baccalauréat du Second degré

— Les épreuves orales et les épreuves facultatives se dérouleront suivant un calendrier fixé par les recteurs, à l'exception de l'épreuve facultative d'informatique fixée le lundi 3 juin 1991 de 9 h à 12 h et de l'épreuve d'éducation musicale fixée le jeudi 6 juin 1991 à 8 h.

B.O. n° 1 - 3 janvier 1991.

Pour une approche du Dr Tomatis *

Par **Elisabeth GUY-KUMMER**
Professeur d'éducation musicale et de technique vocale

Mondialement connu pour ses travaux sur l'oreille, inventeur de l'oreille électronique, ce chercheur perpétuel, ce théoricien, ce pionnier de l'audio-phono-physiologie, apparaît comme un magicien bénéfique pour ceux qui pressentent la vérité des procédés employés, mais comme une sorte de dangereux sorcier pour ceux qui ne se réfèrent qu'à l'admis et au conventionnel. Comment cerner cet homme peu commun, dont le visage rappelle celui de Gandhi, et pour lequel il n'existe pas de génies, mais seulement des êtres à l'écoute de ce qui est (1).

*

* *

E.G.K. Docteur Tomatis, vous êtes un chercheur. Dès votre tendre enfance, vous avez été un bûcheur acharné, qui mettait au désespoir son professeur de mathématiques par le nombre invraisemblable de devoirs supplémentaires que vous lui donniez à corriger, un enquêteur passionné de tout, qui part d'une idée, d'une intuition, cherche sa vérification dans l'expérience, va du cas particulier à la généralisation, fait une synthèse qui va bien souvent au-delà de l'intuition première.

Dr T. C'est tout à fait ma démarche.

E.G.K. Si l'on en croit le début de votre livre, *L'oreille et la vie,* (2) qui est en partie autobiographique, vous expliquez cette soif de recherche par le fait que vous soyez né "condamné à mort".

Dr T. En effet, je n'aurais pas vécu sans l'amour et la science de ma grand-mère qui a sauvé le petit rejeton de 1300 grammes que j'étais, repoussé par une mère bien jeune qui, non seulement avait caché cette grossesse inacceptée sous des corsets extrêmement serrés, mais encore l'avait expulsé deux mois et demi avant terme, me privant par là de deux mois et demi d'existence intra-utérine.

"Ma vocation de chercheur, je l'ai trouvée dans ma qualité de prématuré en quête d'un nirvâna dont je fus exclu trop tôt. Ne suis-je pas typiquement celui qui cherche à reconstruire, par ce qu'il est convenu d'appeler la connaissance, ce qui a été fortuitement soustrait à son expérience vécue" (3).

E.G.K. En fait la recherche est presque plus importante que la découverte. Vous en parlez lorsque vous essayez de trouver un appareil audiomètre objectif, mais cette quête est la démarche de votre vie entière.

Dr T. Je suis de ceux qui pensent qu'il n'est rien de plus sclérosant pour un chercheur que de trouver. La découverte en effet brise souvent un élan qui aurait été plus fécond si elle s'était poursuivie plus longtemps...

"J'aime être mis en mauvaise posture par le réel. Je redoute plus que tout le regard plus fidèle à soi-même qu'aux phénomènes qu'il observe" (4).

E.K.G. C'est pour ne pas renoncer à cette confrontation permanente avec des êtres en chair et en os que nous n'avez pas accepté – et cela malgré de permanents soucis d'argent – de vous exiler aux U.S.A. pour faire de la *recherche pure,* refusant les importants capitaux qui étaient mis à votre disposition dans ce pays. C'est un fait qui mérite d'être souligné. Mais pouvez-vous nous rappeler à présent quelles ont été les principales étapes de la structuration de votre pensée ?

Dr T. Les étapes, elles apparaissent toujours a posteriori. Toute démarche est une quête vers Dieu. J'ai eu la chance de naître dans un milieu totalement incroyant et j'ai donc commencé à penser que je pouvais me réaliser seul, en partant de la matière et en recréant Dieu... Mais j'ai eu l'intuition – et l'intuition, c'est se laisser pénétrer par l'univers qui chante – que quelque chose clochait. Ma propension à aller vers les autres m'a poussé à devenir médecin, et là, grâce à mes patients, grâce à l'expérience humaine, je me suis rendu compte que tout ce que j'avais fondé sur moi-même était du vent. J'ai eu la chance d'entrer dans un tunnel assez grand pour reconnaître que tout mon savoir devait être révisé, réfléchi, au sens propre du terme, puisque la réflexion, c'est laisser réfléchir l'univers en soi.

Peut-on cerner les étapes de la recherche du Dr Tomatis, la structuration de sa pensée ?

Né en 1920, il suit dès l'enfance avec passion la carrière de son père, chanteur en renom, et fréquente toutes les grandes voix de l'époque. Devenu médecin ORL

---

(1) Le dialogue suivant est issu d'une interview que le Dr Tomatis a bien voulu nous accorder le dimanche 7 février 1988 à son domicile parisien.

(2) Alfred Tomatis, *L'oreille et la vie*, Paris, R. Laffont, 1977.

(3) *Ibid.*, p. 12.

(4) *Ibid.*, p. 191.

pendant la Seconde Guerre mondiale, il est amené à faire un parallèle entre les dégâts causés par le bruit excessif sur les travailleurs des arsenaux et ceux que la pratique du chant professionnel provoque parfois chez les chanteurs au bout d'un certain nombre d'années.

Il cherche alors les bases d'une *audiométrie objective*, dans l'espoir de mettre au point une thérapie rapide pour récupérer les voix perdues ou abîmées. Il déclare en 1947 : "On chante avec son oreille", pulvérisant ainsi presque toutes les données acquises sur la voix.

Il découvre le rôle exceptionnel de l'oreille droite et affirme de façon absolue que tous les grands musiciens sont droitiers d'oreille.

"Le déséquilibre entre les deux oreilles est tel dans l'audio-écoute que, si vous empêchez, par une injection de bruit, un chanteur d'entendre à droite, sa voix immédiatement s'épaissit, perd de sa couleur, de sa rondeur, de sa justesse (...). Placés dans les mêmes conditions d'expérience, les musiciens perdent également une grande partie de leurs possibilités (...). J'ai eu la chance de pouvoir soumettre le grand violoniste Zino Francescatti à cette épreuve. On aurait dit que son Stradivarius s'était soudain transformé en un vulgaire morceau de bois" (5).

C'est dans les années 50 qu'il approfondit sa compréhension de la voix chantée. Il prend d'abord son bâton de pèlerin, fait le tour des professeurs de chant de Paris, mais cela ne lui apporte aucune révélation. Il entreprend alors une étude approfondie de la voix de Caruso. Ayant écouté de nombreux enregistrements, il remarque que les "clichés" de la voix de Caruso entre 1896 et 1902 se différencient des clichés d'après 1902, qui présentent tous une constante. On avait l'impression que Caruso avait bénéficié alors d'une sorte de filtre, lui permettant d'entendre uniquement les sons de bonne qualité. Le Dr Tomatis découvre dans la biographie du chanteur que celui-ci avait subi une intervention chirurgicale en 1902 sur le côté droit de la face. Sa trompe d'Eustache avait été abîmée, ce qui avait provoqué une "heureuse surdité" qui en avait fait le plus grand chanteur du monde.

On pourrait objecter que cela va à l'encontre même des propos du Dr Tomatis, puisque c'était l'oreille droite, celle du chant, qui était atteinte, et non l'oreille gauche. Pourtant, trois collègues de Caruso racontèrent séparément, et de leur propre chef, au Dr Tomatis que, lorsqu'ils se promenaient avec le grand chanteur, celui-ci leur demandait toujours de se mettre à sa gauche parce qu'il entendait mal de l'oreille droite. En réalité, son oreille droite était devenue sourde à la parole et aux fréquences basses et son écoute s'était sensibilisée au chant...

Le Dr Tomatis parvient à reconstruire, grâce à un montage de filtres, l'oreille carusienne, et constate que cette forme d'écoute devrait pouvoir rétablir les voix en péril grâce à un appareil qu'il va s'efforcer de construire. C'est sa première ébauche de l'oreille électronique en 1954.

L'année 1955 s'annonce lugubre. Le Dr Tomatis, âgé de 35 ans, père de quatre enfants, vient de divorcer. Il souffre d'asthme, de troubles cardiaques, sa tension est alarmante, il pèse 112 kilos. Il a contracté de lourdes dettes pour équiper son laboratoire. Après trois infarctus, les médecins lui donnent sept ans pour rembourser ses dettes... et pour mourir. Mais une femme entre alors dans sa vie – celle qui devait devenir Mme Lena Tomatis – et fait échec et mat au destin programmé. Le Dr Tomatis tente d'abord de venir à bout de son obésité avec une volonté farouche. Après de nombreux essais, souvent héroïques, il parvient à maîtriser son poids et à recouvrer la santé.

En 1960, il décide de renoncer à sa spécialité d'ORL et à la chirurgie pour se consacrer à l'audio-psycho-phonologie (ce qui le menait à une rupture définitive avec la médecine officielle).

En quoi consiste donc cette activité d'audio-psycho-phonologue dont il est le véritable pionnier ? Laissons-le répondre lui-même :

"Nous apprenons aux gens à écouter. Mal entendre, mal lire, mal écrire, mal parler, mal chanter, mal communiquer, être mal dans sa peau, être mal dans son esprit, son affectivité, être névrosé ou psychotique, tous ces troubles sont d'une certaine manière l'expression d'une mauvaise écoute, une fermeture de l'oreille au verbe d'autrui" (6).

En 1963 – les sept années fatidiques venaient de s'écouler – le Dr Tomatis publie *L'oreille et le langage* (7). Il nous propose dans cet ouvrage de découvrir les liens entre le langage et l'oreille – qui, telle un radar au fil de l'histoire de l'humanité, capte la connaissance et devient conscience – entre l'écoute – qui commence au stade embryonnaire – et la latéralité, entre le langage – communication par l'intermédiaire du moi – et le corps humain, qui résonne au langage comme un instrument.

Du langage aux langues, il n'y a qu'un pas. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, tous les hommes n'entendent pas de la même manière. Il existe des types d'audition, dépendant des différents lieux géographiques. En schématisant, on peut dire qu'à une langue correspond une "audition ethnique", elle-même définie par une bande de sélectivité. Par exemple, l'oreille française entend essentiellement les fréquences entre 1000 et 2000 hertz ; l'oreille anglaise est sensibilisée à des fréquences beaucoup plus élevées qui se situent entre 2000 et 1200 hertz ; l'oreille italienne, elle, entend les fréquences situées entre 2000 et 4000 hertz. Dans chacun

(5) *Ibid.*, p. 87.

(6) *Ibid.*, p. 269.

(7) Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Le Seuil, 1963.

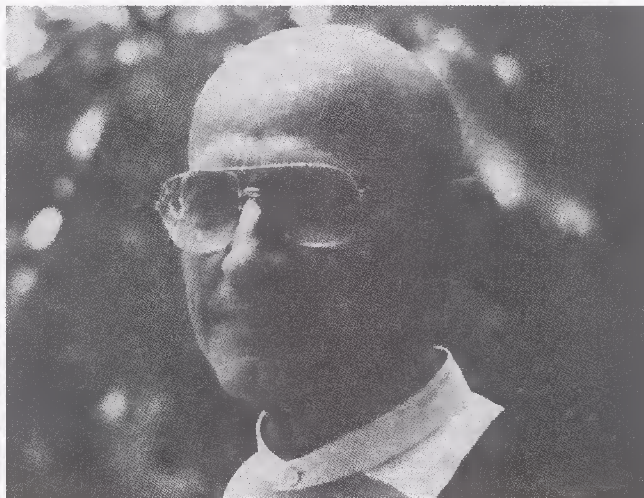
des cas cités, il n'y a pas de surdité aux autres fréquences, mais moins grande perméabilité. Le don des langues n'est donc pas celui de les parler, mais de les entendre.

Un jour, le Dr Tomatis accueille dans son laboratoire des spécialistes de langues vivantes des éditions Hachette. Leur chef, russe d'origine, parlait quatre ou cinq langues en dehors du russe et du français. Il accepte de faire son compte rendu en étant placé sous oreille électronique. *"A mesure qu'il avançait dans son discours, je modifiais discrètement les réglages, imposant tour à tour des courbes et des bandes passantes différentes. Au grand ahurissement de ses collègues, on vit cet homme passer sans crier gare du français à l'anglais, de l'anglais à l'allemand, de l'allemand au russe etc. Le plus fort est qu'il ne s'en était pas rendu compte luimême : il croyait en toute bonne foi s'être exprimé en français d'un bout à l'autre de son exposé !* (8).

Pour faire des progrès dans une langue étrangère, il faut d'abord sensibiliser l'oreille à des fréquences autres que celles de la langue natale. En sensibilisant l'oreille de jeunes écoliers français aux fréquences, aux courbes et bandes passantes de la langue anglaise, le Dr Tomatis obtint chez eux de rapides progrès ; et son laboratoire se serait vite transformé en laboratoire de langues, s'il n'avait pas freiné cette évolution.

Le thérapeute préféra orienter ses recherches vers le bégaiement et la dyslexie. Le bégaiement est provoqué par un manque de latéralisation auditive et par un transfert transcérébral qui varie de quinze à vingt secondes, suivant les langues, si bien qu'on peut parler une langue correctement et bégayer dans une autre. En reconstruisant la latéralisation absente, toujours au moyen de l'oreille électronique, le Dr Tomatis corrigea de nombreux bègues avec un succès quasi total. En revanche, ses résultats sur les dyslexiques (40%d'échecs) ne le satisfirent point et le poussèrent à chercher plus loin. Il voulut refaire en sens inverse le trajet sonore d'un enfant de six ans en remontant ainsi jusqu'au stade embryonnaire.

Il approfondit alors une intuition qu'il avait depuis longtemps, selon laquelle le fœtus entendait. Déjà lorsqu'il était étudiant en ORL, il avait été frappé par une phrase du savant Négus : *"Si des œufs d'oiseaux chanteurs étaient couvés par des oiseaux non chanteurs, les petits risquaient, lorsqu'ils venaient au monde, de se révéler non chanteurs".* (9) Il est intimement convaincu de l'importance de la communication sonore que la mère entretient avec l'enfant en son sein et du rôle capital que joue la voix maternelle. Il relate un cas troublant. Il soigne une petite Française de quatre ans, Isabelle, pour des troubles du langage. Le père, fort sceptique au départ, fit la remarque suivante : Isabelle tentait maintenant de s'exprimer et semblait surtout comprendre l'anglais, langue que les parents utilisaient pour ne pas être compris du reste de la famille. Le Dr Tomatis répond : *"C'est sûrement parce que votre femme a parlé anglais quand elle*



Le Dr Alfred Tomatis
(photo aimablement communiquée par le Centre Tomatis, 68, boulevard de Courcelles, 75017 Paris)

était enceinte d'Isabelle". L'affirmation négative du père est démentie une semaine plus tard : la mère avait travaillé dans un bureau où elle ne parlait qu'anglais pendant les trois premiers mois de sa grossesse. Le Dr Tomatis, au bout de longues recherches, arrive à reconstruire l'univers sonore intra-utérin et à démontrer que le fœtus entendait dès la troisième semaine. Cette affirmation, reconnue maintenant, lui valut alors de comparaître devant l'Ordre des médecins... Et c'est par une erreur de laboratoire qu'il se rendit compte que les fœtus, de même que les animaux, n'étaient sensibles qu'aux sons aigus.

Le Dr Tomatis propose alors à ses jeunes patients un conditionnement audio-vocal où il mêle de façon surprenante les plus récentes découvertes de l'oreille électronique et le chant grégorien, la voix maternelle épurée et la musique de Mozart qui, par sa précocité même, retrouva sans doute la pureté originelle et l'essence de l'harmonie céleste. Les résultats sont surprenants. Voici un cas, pris parmi tant d'autres :

"Anne-Marie, treize ans, ressemblait à un animal apeuré, pesant, affaissé, maladroit. Abandonnée à sa naissance, mise en pouponnière, adoptée par une femme âgée qui, prise par ses activités professionnelles, la confia à sa propre mère, elle vécut son second abandon, plongeant progressivement dans la prostration, préférant la marche à quatre pattes à la station debout. Le langage (...) subsista tant bien que mal avec le maintien des acquisitions premières, jusqu'au jour où – Anne-Marie avait

(8) Id., *L'oreille et la vie*, p. 121.
(9) Id., *L'oreille et le langage*, p. 70.

alors cinq ans – le langage s'en alla en même temps que les végétations qu'on avait cru opportun de lui enlever... Elle se présentait plus comme un anthropoïde que comme une fillette de treize ans ; fortement voûtée, hypotonique, elle paraissait avoir toute sa charpente effondrée ; n'osant pas soutenir le regard, elle répondait par quelques grognements". (10).

Le Dr Tomatis entreprend sa rééducation et lui administre de façon intensive des séances de musique filtrée sous oreille électronique.

Anne-Marie se redresse. *"Son attitude changea du tout au tout tandis que la posture d'écoute était introduite. (...) On avait le sentiment qu'elle se dépliait littéralement. Enfin, elle découvrait son visage, fixé auparavant vers le sol et, qui mieux est, un sourire illuminait sa face".* Anne-Marie poursuivit ses études jusqu'en troisième, obtint un brevet de sténo-dactylo et mena une vie normale.

Il semble aisé, au travers de ce cas, de comprendre combien la fonction d'écoute est l'inducteur essentiel qui conduit au langage. *"L'écoute apparaît comme le facteur introduisant la* **spéciation** *humaine fondée sur la triade langage, verticalité, latéralité".* (11)

C'est en revenant au milieu intra-utérin que le Dr Tomatis guérit de nombreux autistes avec une réussite de 60%. Mais laissons-le parler à nouveau.

Dr T. L'autisme profond résulte d'une rupture subie par l'enfant à sa naissance parce que la mère, consciemment ou inconsciemment, le rejette. C'est dramatique pour lui de naître dans un milieu qui ne l'a pas voulu. Si l'oreille reprend sa première place, l'enfant autistique relativise tout le reste.

E.G.K. J'ai entendu dire que vous traitiez en même temps la mère, et parfois le père, s'il le voulait bien.

Dr T. Les parents sont traités obligatoirement. Le plus difficile n'est pas de changer l'enfant, mais de changer les tensions familiales. Au début, les pères étaient inaccessibles, mais la métamorphose de leurs enfants était telle qu'ils évoluaient.

En effet, les enfants convergeaient vers le beau, le bien, vers l'amour, vers Dieu. Ils écoutaient la voix de l'oreille droite, y répondaient et y obéissaient. L'obéissance étant une adhésion et non une contrainte, la première parole d'un jeune autiste de onze ans a été "Dieu". – *"Tu as raison,* lui répondis-je, *mais où est-il ?"* – *"Ici, en moi".* – Ailleurs, une jeune Allemande de treize ans ouvre pour la première fois la bouche et dit : *"Taisez-vous, je veux prier".* Ces expériences ont été une preuve tangible de l'existence de Dieu.

E.G.K. La matière est également une preuve ontologique, c'est ce que proclame Teilhard de Chardin dans toute son œuvre. Adhérez-vous à cette idée ?

Dr T. Bien sûr. La matière est une énergie non expansée, une énergie où la conscience n'a pas encore pénétré.

E.G.K. Vous pensez que tout doit devenir conscience pour que l'univers se réalise ?

Dr T. Le cosmos effectuera l'intégration de l'énergie dispersée depuis la nuit des temps jusqu'à la fin des mondes.

E.G.K. Vous pensez qu'au commencement il y a eu le verbe, l'impulsion génératrice, le *Urknall* germanique, l'explosion initiale ?

Dr T. Le verbe, le logos, c'est à la fois son énergie, sa potentialité, le langage en soi dans sa puissance créatrice ; le son est la force d'induction qui a su donner l'impulsion génératrice du tout à la fois : le temps, l'espace, la masse, le mouvement ; tout ce qui a été créé implique le concept même de commencement, par conséquent celui d'une fin.

E.G.K. Vous écrivez, à la fin de *L'oreille et la vie*, que vous avez fait une certaine expérience de la mort.

Dr T. Oui, mais la mort n'existe pas. Ce que nous appelons de ce nom n'est qu'un dernier envol, celui qui nous hisse jusqu'à la plénitude de notre être. Pour résumer les échelons, je dirai qu'au départ l'oreille nous permet d'entrer dans l'univers du langage. Mais il faut arriver au stade où le langage agit comme un accélérateur qui nous fait accéder à une tout autre place, nous met sur une autre longueur d'onde. La fin ultime de l'audition sera d'atteindre Dieu sans terme.

E.G.K. Sans terme, ce qui veut dire à la fois sans l'intermédiaire de mots et sans arrêt, sans fin.

Les propos du Dr Tomatis nous ramènent sans cesse à l'essentiel, à cette écoute de l'oreille droite, qui est en même temps celle du silence, de l'absolu, de l'harmonie universelle.

On se prend à rêver d'un monde où les délinquants et les criminels seraient rééduqués par l'oreille, par la douceur et la beauté du langage, où dès l'enfance chaque être serait tellement sensibilisé au beau et au bien que la violence et l'orgueil seraient neutralisés pour toujours...

Car, réellement, il y a deux écoutes : l'une qui dit argent et pouvoir, l'autre qui conduit à la vérité et à l'amour. Deux écoutes qui sans cesse se confrontent et s'affrontent, sans jamais se compléter.

Peut-être l'histoire de l'humanité est-elle celle de deux écoutes : l'une temporelle, l'autre spirituelle. L'écoute temporelle est symbolisée par le discours du serpent (serpent en hébreu signifie orgueil), le seul animal sourd de la création, qui a appris à l'homme à ne pas entendre la voix véritable. Quant à l'écoute spirituelle, elle peut être

(10) Alfred Tomatis, *La nuit utérine*, Paris, Stock, 1981, p. 188.
(11) *Ibid.*, p. 197.

résumée par cette maxime de saint Benoît : *"Ecoute, mon fils, la voix de ton maître, ouvre-lui l'oreille de ton cœur"*.

"On ne voit bien qu'avec le cœur" pourrait se traduire : on n'entend bien qu'avec son oreille droite.

"Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas" pourrait signifier que l'oreille droite a un appel intérieur que l'oreille gauche ne reconnaît pas.

Peut-être n'était-ce pas l'œil qui regardait Caïn dans la tombe, mais l'oreille de Caïn qui enfin s'ouvrit, et avec elle sa conscience...

De la science à la philosophie et à la religion, le chemin semble naturel. *"La sience n'est autre que la marche à la découverte de l'unité – toute connaissance humaine n'est qu'une partie de la religion et la spiritualité est la somme des connaissances humaines".* (12)

Néanmoins, le Dr Tomatis, s'il est philosophe par surcroît et nous fait partager ses convictions avec une foi ardente, reste avant tout un savant, un thérapeute qui répond présent à tous ceux qui lui demandent son aide, qui jamais ne dira : il n'y a rien à faire.

D'une probité sans compromis, malgré toutes les difficultés rencontrées, aux prises avec des problèmes matériels – il n'obtint jamais aucune subvention – et face à la suspicion de l'Ordre des médecins, il préféra la voie de la recherche en dépit des intrigues, des détracteurs, des ricaneurs et des envieux. Il sut, face à la vanité de ce qui lui était reproché, garder son humour et sa sérénité.

Trahi et ruiné par un de ses administrateurs – un bègue qu'il avait soigné – calomnié par de prétendus collaborateurs qui usurpèrent son nom pour fonder de pseudo-centres et se remplir les poches, qui copièrent ses inventions et plagièrent ses écrits, cet homme sage ne riposta jamais pour la gloire de son nom, mais seulement lorsque la tâche qu'il poursuivait était menacée. Tâche immense, puisqu'il existe à l'heure actuelle cent vingt-deux centres Tomatis. (13)

Y aurait-il un empire Tomatis ? Non, car empire est synonyme de puissance et d'argent. Il existe un réseau Tomatis, composé de chercheurs, d'êtres à l'écoute de la vérité, essayant de capter celle-ci – conscients néanmoins que, reculant sans cesse, elle est une éternelle remise en question – un réseau d'intelligences reliant notre monde au cosmos, poursuivant la vocation du Dr Tomatis, celle qui l'a appelé à devenir la grande oreille du monde et à quêter, dans son écoute de l'au-delà, une réponse à la détresse humaine.

---

(12) Romain Rolland, *La vie de Vivekananda et l'Evangile universel*, Paris, Stock, 1930, p. 200.

(13) En Europe (Allemagne, Angleterre, Belgique, Italie, Suisse...), au Canada et en Afrique.

** Avec l'aimable autorisation de R.I.M.F. (Nov. 1988)*

Conservatoires de France

MOTION SUR LES STATUTS

L'Association "Conservatoires de France", au cours de son Assemblée Générale du 14 décembre 1990, ayant pris connaissance des propositions de décret définissant le statut de filière culturelle de la Fonction Publique Territoriale, a estimé que ces projets :

– comportent des carences et des incohérences graves qui menacent à terme le développement de l'action artistique et culturelle dans les collectivités territoriales,

– font apparaître un manque total d'adaptation des moyens nécessaires à la mise en œuvre du nouveau schéma-directeur actuellement à l'étude, tant du point de vue des personnels que du point de vue des objectifs et des millions des établissements.

Elle demande :

– Le retrait pur et simple des textes proposés par le Ministère de l'Intérieur.

– La mise en œuvre d'une réelle concertation associant les organisations représentatives des professions concernées, les organismes représentatifs des tutelles pédagogiques et des usagers.

– La prise en compte de la contribution de "Conservatoires de France" élaborée en mai 1990.

Conservatoires de France
43 rue du 11 Novembre – 62100 Calais

téléphone province : 21 34 91 37
téléphone région parisienne : 39 61 21 06

bibliographie

• Sabine BÉRARD (avec la participation de Jean-Paul Holstein). **Musique, langage vivant** (vol. II), analyses d'œuvres musicales du XIXème siècle. Préface de Jacques Castérède. Zurfluh, éditeur. 311 pages.

Dans ce deuxième tome de *Musique, langage vivant* ont été adoptées les mêmes procédures d'approche d'une partition que dans le tome précédent, lequel – rappelons-le – était consacré à l'analyse d'œuvres des XVIIème et XVIIIème siècles. Il est toutefois davantage mis l'accent – XIXème siècle oblige – sur l'évolution du langage musical : renouvellement des formes classiques et émergence de nouvelles formes.

Une œuvre représentative de chaque forme est ainsi analysée – analyse toujours assortie d'une étude comparative approfondie de ladite forme, au XIXème siècle.

Œuvres retenues : "Grande fugue" du *17ème quatuor à cordes* de Beethoven – *Sonate pour clarinette et piano*, op. 120 n° 1, de Brahms – Ouverture du *Freischütz* de Weber – Poème symphonique : *Mazeppa* de Liszt ; *Le Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns – Pièces "état d'âme" : *Ballade n° 1* de Chopin ; *Eusébius* et *Florestan*, du *Carnaval* de Schumann – Lied et Mélodie : *Marguerite au rouet* de Schubert ; *Trépak* de Moussorgski ; *Ballade des gros dindons* de Chabrier – Opéra : Air de Figaro (acte I, scène 2) du *Barbier de Séville* de Rossini ; *Invocation à la nature* de *La Damnation de Faust* de Berlioz ; *La mort d'Isolde* de Wagner – Musique religieuse : *Pie Jesu* du *Requiem* de Fauré.

Un panorama du XIXème siècle musical, une chronologie des principaux événements historiques, littéraires et artistiques et tous les index souhaitables closent ce remarquable ouvrage. On aurait mauvaise grâce de reprocher aux auteurs certains choix ou certaines omissions : chacune de ces analyses, éblouissantes d'intelligence et de sensibilité (pourquoi l'un serait-elle exclusive de l'autre ?), est pour le lecteur une invitation à de nouvelles explorations, à de nouvelles lectures de partition, à de nouvelles écoutes. Un modèle du genre ! Merci enfin aux auteurs de ne pas donner dans le... "chabanais", jargon tellement en vogue aujourd'hui chez les analystes musicaux.

• **La Chanson au cœur des pistes pédagogiques,** (Éducation musicale au Collège), n° 1. CRDP de Lille (3, rue Jean-Bart, 59018 Lille cedex). 50 francs.

Ensemble de 27 fiches réalisées par des professeurs d'Éducation musicale des académies de Lille et d'Amiens, et destinées aux enseignants.

Loin des procédures pédagogiques stéréotypées que proposent la plupart des manuels, chaque fiche présente une chanson assortie d'utiles indications : thème littéraire ; niveau ; tonalité idéale ; ambitus ; difficultés prévisibles ; exercices et activités envisageables ; en rapport avec la chanson, œuvre pouvant être écoutée, chantée, jouée (le thème musical est noté). En définitive, tout ce que peut souhaiter un enseignant : la liberté de gérer à sa convenance une somme d'informations et de remarques judicieuses.

Suggestion : pourquoi ne pas indiquer les accords d'accompagnement (en utilisant, de préférence, le code international) ? Enfin, si la chanson est, à l'évidence, un outil pédagogique privilégié, est-il bien sérieux de lui accorder le statut d'art majeur ? (préface).

Un travail remarquable, au demeurant... Nous attendons impatiemment la suite annoncée.

• Roger NICHOLS. **Ravel remenbered.** Faber and Fager Limited Publishers (3 Queen Square, London WC1N 3 AU). 21,5 x 13,5. 204 pages. 6,95 £ sterling.

Après le *Mahler remembered* de Norman Lebrecht, voici le *Ravel remembered* de Roger Nichols. Producteur bien connu d'émissions (sur BBC Radio 3) consacrées à la musique française, R. Nichols a ici réuni, autour de Ravel, un ensemble unique de témoignages d'une centaine de condisciples, amis, élèves, artistes, médecins... Parmi ceux qui le connurent le mieux, citons : Stravinski, Cocteau, Colette, Poulenc, Falla, mais encore Ricardo Viñes, André Suarès, Roland Manuel, Hélène Jourdan-Morhange, Milhaud, Marguerite Long et... tant d'autres.

Ce volume de "Mélanges" met, pour le moins, à mal un certain nombre d'idées reçues concernant les prétendus cynisme, froideur, goût pour la solitude ou narcissisme (quoi qu'en dise Alma Malher...) du compositeur de *L'Heure espagnole.* Quelque trente-cinq illustrations agrémentent l'ouvrage qui comprend également une chronologie inscrivant en parallèle la vie de Ravel et ses œuvres, les principales figures et événements du monde artistique ainsi que les grands événements politiques contemporains.

Mais pourquoi aura-t-il fallu – une nouvelle fois – que ce soit un éditeur étranger qui prenne l'initiative d'une telle compilation ?

• Georges LAPASSADE, Philippe ROUSSELOT. **Le Rap ou La fureur de dire.** Essai. Loris Talmart, éditeur (9, rue de Médicis, 75006 Paris). 125 pages, 36 francs.

Le mot rap viendrait de l'américain *to rap*, c'est-à-dire raconter n'importe quoi, "jacter". Sorte de preaching issu de l'union du reggae jamaïcain et des musiques soul et find américaines, ce genre – festif, à l'origine – est apparu au cours des années 70, à New York. Premiers enregistrements en 1979 ; dès 1982, les textes se radicalisent et dénoncent avec violence les problèmes des minorités ethniques américaines. Curieux mélange de danse et de politique (groupe *Public Enemy*), le rap sera, bien entendu, récupéré par l'industrie américaine du disque.

Art populaire américian ou bien art à vocation universelle ? Tel est le cœur de la problématique considérée par le célèbre ethnographe béarnais Georges Lapassade et l'historien africaniste Philippe Rousselot.

Nos auteurs découvrent ainsi que le phénomène hip hop dans lequel s'inscrit le rap (et non l'inverse) est plus qu'une mode : c'est une culture, dont ils s'attachent à mettre en lumière les origines, les fondements, mais aussi où et comment elle aura essaimé. En France, par exemple, le rap – culture de la quotidienneté et de l'immédiateté Zulu – n'en est-il pas déjà à la deuxième génération ?

In fine, outre les indispensables bibliographie et discographie, un glossaire décrypte l'essentiel du jargonnement des B. Boys et Fly Girls (il est nonobstant précisé que "l'expression B. Girl s'est fait une place plus timide, encore qu'attestée"). Ouvrage indispensable à qui souhaite ardemment voir définir "les contours essentiels d'un art de notre temps où la forme de la poésie orale le dispute à l'invention". Le message & le massage...

Francis COUSTÉ

• Adolphe BOSCHOT. **Le Faust de Berlioz**. Collection Histoire de la musique. Barré & Dayez, éditeurs. 205 pages.

Quelle œuvre aura connu genèse plus complexe que *La Damnation de Faust* ? Avec "Le Faust de Berlioz" – dont la première édition date de 1927 – Adolphe Boschot, grand spécialiste du compositeur, nous propose de découvrir la valeur expressive de l'ouvrage, mais aussi son histoire, ses successives élaborations, sa chute brutale et sa résurgence qui lui sont intimement liées.

Cette étude possède l'originalité d'être très proche de Berlioz par l'esprit. En 1927, l'auteur lui-même écrivait : "Si donc notre étude, çà et là, paraît lyrique, ce sera parce qu'un portrait doit s'efforcer de ressembler à son modèle" (p. 55). Ce lyrisme contribue d'ailleurs à rendre le texte accessible à tous et agréable à lire. Il ne faut donc pas chercher dans cette réédition la critique d'un érudit, mais plutôt l'expression d'un partisan fidèle et compétent.

• **Piano n° 4**, numéro hors série de *La Lettre du Musicien*. 1990-91. 144 pages, 50 francs.

L'instrument, l'artiste célèbre ou encore peu connu, le répertoire, les compositeurs classiques et modernes, la pédagogie, l'actualité, les partitions, bibliographie et discographie – rien n'est oublié dans cet Hors série annuel. La publicité est au rendez-vous, mais reste discrète et n'empiète pas sur le sérieux des analyses. Que vous soyez pianiste professionnel, amateur ou débutant, ce numéro s'adresse à vous.

• Chantal BAUER. **Les hauts lieux de la musique en France.** Préface de Maurice Fleuret. Collection Le Voyage culturel. Bordas, éditeur. 1990. 272 pages.

Le mélomane dispose enfin d'un guide dans le labyrinthe de l'histoire musicale de la France. Superbement illustré, au format proche de celui du Guide vert, ce livre ne se contente pas d'un recensement géographique, mais intègre les lieux choisis dans un panorama historique et musical qui procure au lecteur une dimension culturelle de grand intérêt ; ainsi se justifie la sélection opérée – car il ne s'agit pas, bien sûr, d'un ouvrage à prétention d'exhaustivité. Certaines indications, concernant les peintures de Picasso, Matisse et Chagall à Céret, ont-elles toutefois leur place dans ce manuel ?

Les Auvergnats s'étonneront, en revanche, du silence total concernant l'abbatiale de La Chaise-Dieu et son prestigieux festival. Regrettons aussi quelques erreurs de jeunesse : relevons, par exemple, que le rite lyonnais en vigueur à la primatiale de Lyon n'est pas précisément romain-grégorien, ce qui fait d'ailleurs son intérêt... Gageons que les éditions ultérieures connaîtront un brillant avenir.

• Jean-Claude KLEIN. **Florilège de la Chanson française**. Collection Les compacts (n° 17). Bordas, éditeur. 1990. 254 pages.

Innombrables sont les refrains populaires qui habitent notre vie. Pour réintégrer ce patrimoine riche et varié dans notre culture, J.-C. Klein nous propose ce recueil commentant 220 chansons parmi les plus connues du XVIème siècle à nos années soixante. Le texte, une date, un lieu, un milieu, souvent quelques mesures ou une indication discographique : chaque page redonne vie à un air connu. L'ordre chronologique choisi pourra dérouter celui qui feuillette l'ouvrage, mais le sommaire tient lieu de filet à cet acrobate.

• Rémi ROCHE. **Surécoute**, propositions sur la fabrique de l'oreille musicale. Collection Regards et écoutes. Presses Universitaires de Lyon. 95 pages.

"La musique est traversée par le non-musical". Rémi Roche développe cette thèse afin d'attirer l'attention du lecteur sur l'univers musical qui dépasse la musique elle-même. Dans un langage universitaire dense, l'auteur est successivement musicologue, sociologue, philosophe. Chacune des propositions de cette étude mériterait un développement particulier.

• **Ateliers Chanson de Villeurbanne** (77, rue Magenta, 69100 Villeurbanne. Tél. : 78 03 81 09).

L'Atelier Chanson de Villeurbanne, département de l'École nationale de musique de Villeurbanne, nous fait part de ses activités : enseignement de la Chanson et des Variétés, ateliers pour enfants, stages et cycles professionnels, documentation, publications, expositions et spectacles.

Amaury SARTORIUS

Liste des inspecteurs pédagogiques régionaux d'éducation musicale

Nom	Adresse du Bureau	Affectation
M. AZEN	5, rue Joseph de Carayon-Latour B.P. 935 - 33060 BORDEAUX cedex 01	BORDEAUX-POITIERS
M. BERTHE André	20, rue St-Jacques - 59033 LILLE cedex	LILLE-AMIENS (Somme)
M. BEUVARD	51, rue MONGE - 21033 DIJON cedex	DIJON et REIMS
M. BLAISE est en outre chargé, en accord avec l'I.G., d'une mission concernant les Classes et horaires aménagés et l'option F11 dans les académies où sont implantées de telles sections	21, rue Saint-Etienne 45043 ORLEANS cedex	ORLEANS
Mlle BOGHOSSIAN	Esplanade de la Paix 14040 CAEN cedex	CAEN - ROUEN
M. BOURNIZIEN	7, place Bir-Hakeim 38021 GRENOBLE cedex	GRENOBLE-LYON
Mme CARPENTIER-BERGER	2, Esplanade Grand Siècle - B.P. 1143 78011 VERSAILLES cedex	VERSAILLES
M. BERTHE Jacques	1 bis, rue de la Règle - 87031 LIMOGES cedex	LIMOGES - CLERMONT-FERRAND
M. GERVAIS	Impasse St-Jacques 31073 TOULOUSE cedex	TOULOUSE MONTPELLIER
Mme GODBILLON	2, rue Philippe de Gueldres - B.P. 13 54035 NANCY cedex	NANCY - REIMS
Mme HABER	6, rue de la Toussaint 67081 STRASBOURG cedex	STRASBOURG BESANÇON
M. JAILLOT	12-20, rue Curial - 75019 PARIS	PARIS - AMIENS (Aisne et Oise) LA RÉUNION
M. JOURDAN chargé, en accord avec l'I.G. d'une mission pour l'éducation musicale dans le 1er degré, pouvant nécessiter des déplacements hors de son académie	92, rue de Marseille 69365 LYON cedex 02	Toutes académies
M. LE TOUZÉ	96, rue d'Antrain 35040 RENNES cedex	RENNES - NANTES
Mme LOISON	53, avenue Cap de Croix 06081 NICE cedex	NICE - AIX-MARSEILLE CORSE
Mme LOUPIAS	4, rue Georges Enesco 94010 CRÉTEIL cedex	CRÉTEIL

nOtre discOthèque

• *Carmina Burana;* **Clementic Consort, dir. René Clementic. Coffret de 3 CD Harmonia Mundi 190336.38, ADD (?), 3 h 40'32.**

Retour en CD de la version originale des *Carmina Burana* dans un enregistrement justement célébré lors de la parution des cinq disques noirs (1975-1978) et qui avait permis, enfin, de rejeter la parodie de Karl Orff.

Cependant, pourquoi préciser "instruments anciens"? Les amateurs savent fort bien qu'aucun instrument de l'Antiquité ou du Moyen Âge ne nous est parvenu en état de marche ; il s'agit donc de copies...

On remarque avec plaisir l'effort promotionnel qui offre ce coffret de 3 CD pour le prix d'un seul (mais les textes chantés ne sont pas traduits ; ils l'étaient pour les disques noirs). Un procédé dont il faut chaudement féliciter l'éditeur et qui devrait être beaucoup plus souvent proposé.

• **Georg Friedrich HAENDEL, *12 concerti grossi op. 6;* I Solisti Italiani. Coffret de 3 CD Denon CO-76305-7, DDD, 159'23.**

Composés de fin septembre à fin octobre 1739, sans doute à l'instigation de l'éditeur John Walsh qui les publia en avril 1740, ces douze œuvres à la forme archaïsante sont essentiellement des œuvres nouvelles, aujourd'hui cataloguées HWV 319 à 330. Comme à leur habitude, les Solistes italiens savent nous transmettre cette très belle musique dont ils font ressortir toutes les inventions. Bon livret trilingue.

• **Ludwig van BEETHOVEN, *Les neuf symphonies*, ouvertures d'*Egmont* et de *Leonore* n° 3 ; J. Norman, R. Runkel, R. Schunk, H. Sotin; Orchestre et Chœur symphoniques de Chicago, dir. Sir Georg Solti. Coffret de 6 CD, Decca 430 400-2, DDD, 6 h 23'58.**

Voici achevée la seconde intégrale des symphonies de Beethoven par Solti, entreprise entamée en 1987 et terminée en 1990. La première intégrale (1972-1975, 9 disques noirs Decca) avec les mêmes phalanges mais d'autres solistes pour la *9e Symphonie* (P. Lorengar, Y. Minton, S. Burrows, M. Talvela) était déjà, à mes oreilles, une version de référence. Le coffret contenait en outre une troisième ouverture, celle de *Coriolan*, et un disque offert gracieusement, enregistrement d'un entretien de Solti avec William Mann ; je le conserve donc précieusement.

Dans cette nouvelle version, numérique, on retrouve la précision et la nervosité de Solti, mais la conception d'ensemble a changé ; elle est plus intériorisée, ce qui allonge les mouvements lents. Une autre vision, qui elle aussi est une référence, et qu'il est passionnant de comparer avec sa cadette. Livret en quatre langues (présentation par H.C. Robbins Landon de témoignages d'époque).

• **Félix MENDELSSOHN ; *Elie* ; A. Auger, G. Schreckenbach, R. Tear, Gächinger Kantorei et Orchestre radio-symphonique de Stuttgart, dir. Helmuth Rilling. Coffret de 2 CD CBS "Maestro" M2YK, 46455, ADD, 129'05.**

On ne peut pas dire que les oratorios de Mendelssohn encombrent les discothèques, et c'est regrettable car il s'agit de chefs-d'œuvre. En attendant sans doute le report en CD de l'excellente version de Rafael Frühbeck de Burgos EMI ; même chose pour *Saint Paul*), je me réjouis de retrouver en CD à prix économique la non moins bonne version de Rilling. Cet enregistrement en public de 1981 est particulièrement réussi, il n'y a donc pms à hésiter car l'émotion est garantie.

• **Felix MENDELSSOHN, *Symphonie n° 2 "Chant de louange"*; L. Popp, J. Kaufmann, J. Protschka, Chœur et Orchestre symphoniques de Bamberg, dir. Claus Peter Flor. RCA "Red Seal" RD 60248, DDD, 67'10.**

La *2e Symphonie* proposée ici est, on le sait, de forme curieuse : après trois mouvements instrumentaux qui s'enchaînent suit une véritable cantate, sur des textes de la Bible de Luther, que parachève une fugue.

Déjà bien familiarisé avec l'œuvre de Mendelssohn – il a enregistré pour le même éditeur, entre autres, une superbe version des *Ouvertures* – le jeune chef allemand Claus Peter Flor semble se lancer dans l'intégrale des symphonies. Sa direction est pleine d'enthousiasme et mérite grandement le détour.

• **Johannes BRAHMS, *Liebesliederwalzer* op. 52, *Trio pour cor*; Rudolf Serkin, Leon Fleisher, Benita Valente, etc. Sony "Masterworksportraits" MPK 46448, AAD mono et stéréo, 56'12.**

Il y a quelques mois, à propos du retour en CD d'œuvres de Schubert enregistrées lors du festival de Marlboro, j'avais souhaité le report des *Liebesliederwalzer* données à ce festival en 1960 ; voilà qui est chose faite. On sait que ces "valses de chant d'amour" ont été composées en 1868/1869 pour Julie Schumann, la troisième fille de Robert et Clara. Brahms s'en était épris mais il n'était pas payé de retour car la belle blonde épousa le comte Marmorito di Radicati. En guise de cadeau de mariage, Johannes écrivit la sombre et superbe *Rapsodie* op. 53...

D'abord conçues pour piano à quatre mains avec quatuor vocal *ad libitum*, ces 18 valses sont en fait inséparables des textes (poèmes de Daumer) et comportent 12 quatuors, 5 duos et un solo. C'est un joyeux et ironique hymne à l'amour et aux femmes. Cette version est une référence et l'on regrette que les mêmes interprètes n'aient pas enregistré l'opus 65, deuxième série de ces valses.

Le disque est complété par le *Trio* op. 40 pour cor, violon et piano composé en 1864/1865. Là encore, il faut rendre hommage aux interprètes.

Mais le report en CD agace par un bruit de fond désagréable. Ne pouvait-on mieux faire techniquement?

A propos de ce report, je serais éperdument reconnaissant à EMI de nous offrir en CD dans la collection "Références" les trois disques noirs de quatuors vocaux de Brahms enregistrés au milieu des années 1950 par le Quatuor vocal de Stuttgart sous la direction du regretté Marcel Couraud; pour les *Zigeunerlieder*, c'est la seule version intégrale originale (4 solistes et non chœur à 4 voix) ; une interprétation légendaire (Discophiles français DF 106, 107, 108).

• **Joseph CANTELOUBE, *Chants d'Auvergne* ; Victoria de Los Angeles, Orchestre des Concerts Lamoureux, dir. Jean-Pierre Jacquillat. EMI CDM 7 63178 2, ADD, 70'23.**

Victoria de Los Angeles est, à ma connaissance, la première à avoir osé enregistrer (en 1969 et 1974) les *Chants d'Auvergne*, après l'inoubliable Madeleine Grey, créatrice des *Chansons madécasses* de Ravel. La publication de deux disques noirs (1973 et 1975) fut justement saluée par la critique. D'autres versions suivirent, désormais disponibles en CD : Frederica von Stade (2 CD, CBS, les 5 livres complets mais en désordre), Kiri te Kanawa (2 CD, Decca, complet et en ordre), Arleen Auger (un seul CD, Virgin, incomplet donc, et en désordre, mais c'est pour moi la meilleure interprétation ; un deuxième CD serait le bienvenu).

Ces œuvres superbement harmonisées et orchestrées par Canteloube (1879-1957) ont un inimitable parfum de terroir; leur interprétation, musique et patois, est redoutable. La version qui nous revient en CD ne manque pas de qualités même si l'on n'est pas toujours convaincu. C'est incomplet mais l'ordre des morceaux a été rétabli. Bon livret de Rémi Jacobs. Texte chanté en patois avec traduction anglaise seulement.

• Emmanuel CHABRIER, *España, Joyeuse marche*, etc.; *A la musique, La Sulamite*, etc.; B. Hendricks, S. Mentzer, P. del Vescovo, Chœurs de Toulouse Midi-Pyrénées, Orchestre du Capitole de Toulouse, dir. Michel Plasson. 2 CD séparés EMI, 7 49652 2, DDD, 61'50 et 7 54004 2, DDD, 70'49.

Chabrier le bouffon, le rieur, le plaisantin, cachait Emmanuel le sérieux, l'austère, le travailleur. A la convergence des arts – il fut l'ami des Parnassiens et de nombreux peintres – Chabrier est un de nos grands musiciens, et le CD commence à lui faire la fête. Car sous des dehors simples voire simplistes, sa musique est pensée, sensible, et ces deux disques nous le prouvent.

D'abord avec *Joyeuse marche* (orchestration de la version pour piano à 4 mains), *España* (quelle merveille!), *Suite pastorale, Prélude pastoral, Bourrée fantasque* (transcrite par Felix Mottl), *Menuet pompeux* (orchestration de Ravel); enfin la *Danse slave* et la *Fête polonaise* (extraits du *Roi malgré lui*). A ce disque de 1987, où Plasson et son orchestre nous ravissent, s'ajoute un second disque (1990) qui nous comble de joie. Jugez plutôt: deux extraits de *Gwendoline, A la musique* (chœur pour voix de femmes), le *Larghetto* pour cor et orchestre, *Habanera* (transcription et orchestration de Chabrier), trois *Valses romantiques* (transcription de Felix Mottl) et *La Sulamite*, scène lyrique pour mezzo-soprano et chœur de femmes.

Je vous promets deux bonnes heures de belle musique. Livret de Roger Delage, éditeur d'un ouvrage superbe et émouvant: *Emmanuel Chabrier, iconographie musicale*, Minkoff/Lattès, Genève/Paris, 1982. Le coup de cœur du mois.

• Jean SIBELIUS, *Six Humoresques, Deux sérénades, Deux pièces*, etc.; Dong-Suk Kang, violon, Orchestre symphonique de Göteborg, dir. Neeme Järvi. Bis CD 472, DDD, 61'42.

Ce disque consacré aux pièces de concert pour violon et orchestre démontre combien Sibelius aimait le violon, instrument dont il jouait fort bien, mais sans doute pas au niveau d'un virtuose.

Le jeune violoniste étasunien Dong-Suk Kang est bien, lui, un virtuose, et de taille internationale. Quant à Järvi, nous en avons maintenant l'habitude, il nous propose encore une fois des œuvres rares. Il a d'ailleurs presque achevé pour le même producteur l'enregistrement intégral des œuvres pour orchestre de Sibelius.

• Jehan ALAIN, *Œuvres de piano*, vol. 1; Claude Marodon Cavaillé-Coll. E. Leclerc JM 001.

Un disque dû sans doute au mécénat qui n'indique ni la durée (55'13) ni le procédé d'enregistrement. Oublions vite ces broutilles qui seront certainement réparées pour le volume 2 et savourons un aspect méconnu de l'œuvre de Jehan Alain par un descendant d'une illustre famille. De courtes pièces qui s'écoutent agréablement et portent déjà la marque d'un style qui s'épanouira avec l'orgue. On attend la suite.

• Serge PROKOFIEV, *Sonates pour violon et piano;* Lydia Mordkovitch, violon, Gerhard Oppitz, piano. Chandos 8398, DDD, 53'38.

La Sonate n° 1 en fa mineur op. 80 (1938-1946) est contemporaine de la seconde, en ré majeur, op. 94a (1944), adaptation par le compositeur de la version originale pour flûte et piano (1943). Ces deux œuvres superbes sont... superbement interprétées dans une version qui, depuis sa publication en 1985, est une référence.

• Serge PROKOFIEV, *Alexandre Nevsky, Suite scythe*; Linda Finnie, Chœur et Orchestre national d'Ecosse; *Pierre et le loup*, suite de *Cendrillon*; Orchestre national d'Ecosse, dir. Neeme Järvi. 2 CD séparés Chandos 8584, DDD, 59'49 et 8511, DDD, 55'22.

Suite mais non encore fin de l'énorme travail d'enregistrement de l'œuvre d'orchestre de Prokofiev entrepris par Neeme Järvi. Le premier disque comporte deux œuvres d'inspiration historique et patriotique justement célèbres. *Pierre et le loup*, ce délicieux conte, est ici narré en anglais par Lina Prokofiev, la première épouse du compositeur. On sait que son second mariage, avec Mira Mendelssohn, n'a pas été reconnu par les autorités soviétiques. Ce deuxième disque est complété par des extraits (quel dommage!) du ballet *Cendrillon*. Tout cela est bien réalisé et s'inscrit dans une perspective qui fait plaisir.

• Serge PROKOFIEV, *Concertos pour piano n° 1, 4 et 5*; Boris Berman, piano, Royal Concertgebow Orchestra, Dir. Neme Järvi. Chandos 8791, DDD, 63'44.

Avec un nouvel orchestre, Järvi nous offre un premier disque des concertos pour piano de Prokofiev. Sa connaissance de l'œuvre du grand compositeur russe se bonifie avec le temps et il dispose en outre d'un excellent pianiste. On s'en rendra compte dans le difficile concerto pour la main gauche (le 4ᵉ). On sait que, comme Richard Strauss et Maurice Ravel, entre autres, Prokofiev répondit à la demande du pianiste autrichien Paul Wittgenstein (1887-1961) qui avait perdu le bras droit lors de la Première Guerre mondiale. Il n'aima aucune des trois œuvres et il écrivit à Prokofiev: "Je vous remercie pour votre Concerto mais je n'en comprends pas une seule note et je ne le jouerai pas"... Une version brillante à souhait dont on attend la suite avec impatience.

• Albert ROUSSEL, *2ᵉ et 4ᵉ symphonies*; Orchestre national de France, dir. Charles Dutoit. Erato 2292-45254-2, DDD, 59'43.

Dans le court livret d'accompagnement, l'excellent Harry Halbreich nous dit l'essentiel sur ces deux symphonies, œuvres parfois négligées d'un compositeur justement réputé pour son œuvre symphonique. Autant la *2ᵉ symphonie* (1919-1921), œuvre sombre et sans concession, demanda du travail et de la peine, autant la *4ᵉ symphonie* (1934) fut écrite rapidement. En se lançant dans l'intégrale, Charles Dutoit nous rend un joli service. Il aime et connaît bien Roussel (cf. la *Suite en fa* et *Bacchus et Ariane*; Erato 2292-45278-2), sa direction est précise et fait honneur à ces pages superbes. A haut volume, on goûte pleinement les riches sonorités rousséliennes.

• Arthur HONEGGER, *Une cantate de Noël, La danse des morts*; N. Okada, B. Balleys, etc., Chœur et orchestre Gulbenkian, dir. Michel Corboz. Erato "Musifrance" 2292-45520-2, DDD, 54'22.

Qu'arrive-t-il à Michel Corboz? Devant l'accumulation d'éloges décernés par mes illustres confrères, je m'apprêtais à savourer un disque d'exception: deux œuvres superbes d'un compositeur que j'adore avec des interprètes de qualité. Spécialiste des œuvres religieuses et des interprétations inspirées, Corboz nous donne hélas ici une lecture plate de la partition, sans âme, sans élan. Quel dommage!

Pour *Une cantate de Noël*, la meilleure version que je connaisse en CD est celle de Martin Neary, couplée avec deux œuvres de Poulenc (EMI CDC 7 49559 2).

• **Jacques IBERT, *Macbeth, Golgotha, Don Quichotte*; Orchestre radio-symphonique slovaque (Bratislava), dir. Adriano. Marco Polo 8.223287, DDD, 77'13.**

Voici le troisième disque d'une série consacrée aux musiques de film et qui réserve de belles surprises. Comme Honegger et tant d'autres, Ibert adorait le cinéma ; il écrivit des articles sur la musique et le cinéma et fut même pendant deux ans, sous le pseudonyme de William Berty, pianiste accompagnateur au temps du muet. Dans les quelque soixante partitions qu'il composa pour le cinéma se détachent, outre les œuvres présentes, *La Charrette fantôme, Mariane de ma jeunesse* ou *Invitation à la danse.* C'est assez dire combien Adriano, dont il faut louer l'excellent travail de reconstitution, a encore bien des merveilles à enregistrer.

Il nous propose ici d'abord *Macbeth* écrit à Rome en 1948 – Ibert dirigeait alors la Villa Médicis et était l'attaché naval de l'ambassade de France – pour le film d'Orson Welles. Puis *Golgotha* (1935) de Julien Duvivier, avec Robert Le Vigan, Edwige Feuillère, Jean Gabin, Harry Baur, etc. dont Ibert tira une suite pour grand orchestre, enregistrée ici ; Maurice Jaubert (1900-1940) dirigeait la bande sonore du film. Rappelons que cet excellent mélodiste écrivit la musique d'une quarantaine de films, dont *Zéro de conduite, L'Atalante, Carnet de bal, Drôle de drame* ou *Quai des brumes* ; un "client" sérieux pour Adriano !

Enfin, *Don Quichotte* (1934) de Pabst, avec Chaliapine. Outre Ravel *(Don Quichotte à Dulcinée)* qui ne put achever le travail, il semble que Pabst ait fait appel dès 1932 à Falla, Delannoy et Milhaud. Finalement choisi, Ibert écrivit les quatre fameuses chansons dont nous avons ici, depuis la version en 78 t par Chaliapine, le premier enregistrement de la version orchestre et chant. C'est fameux et fort bien chanté. Adriano a ajouté une cinquième chanson dont on ne possédait pas la partition piano et chant. Un disque de tout premier choix.

• **Collection *Essential classics* de SONY.**

Sony ayant racheté CBS puise dans le très riche catalogue pour donner une nouvelle vie à des enregistrements marquants. Visant l'essentiel, la collection comprend plusieurs séries, repérables par un logo sur la couverture du CD.

Pour la série Ballets, on nous propose un CD regroupant des extraits de *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovsky et *La Boutique fantasque*, arrangement en ballet et orchestration par Respighi de pièces de Rossini.

L'Orchestre de Philadelphie est dirigé par Eugène Ormandy. Une belle version (SBK 46340, ADD, 75'50).

Côté Concertos, on retrouve Isaac Stern et Leonard Rose dans le *Concerto pour violon* et le *Concerto pour violon et violoncelle* de Brahms ; des enregistrements de 1973/1974 par les mêmes chef et orchestre. Une version devenue historique. (SBK 46335, ADD, 74'03).

De Brahms encore, la série Œuvres d'orchestre nous propose la *4e symphonie* et les deux *Ouvertures* par l'Orchestre de Cleveland sous la baguette de Georges Szell. Une référence incontournable que l'on retrouve avec joie en CD. (SBK 46330, ADD, 69'17).

Philippe ZWANG

L'"autre" Opus 111

Au beau milieu de l'automne dernier sont sortis de presse six disques laser (CD) portant un nouveau label. Six disques d'une qualité assurément exceptionnelle, puis des trois qui ont été analysés par les revues discographiques chacun a reçu la plus haute distinction décernée par la revue : un *Diapason d'Or* pour le disque Mozart du Concert Français (Diapason/Harmonie), un *Choc* pour le disque Vivaldi de l'Ensemble Europa Galante (le Monde de la Musique), et une *Référence absolue* pour le disque Chopin de Grigory Sokolov (Compact). Du coup, ce ne sont plus seulement les interprètes qui sont plébiscités, mais le nouveau label lui-même.

Ce nouveau label, c'est *Opus 111*, l'autre Opus 111. Il fallait un brin d'audace pour se placer sous l'égide du plus grand Beethoven. Mais Yolanta Skura, la créatrice du label, a cette audace – et elle peut se le permettre. Tous les discographes avertis connaissent son nom, qui figure souvent sur les productions d'Erato et de quelques autres marques. Sa spécialité : la prise de son.

Il est déjà peu commun qu'un preneur de son crée son propre label, malgré l'exemple éminent d'André Charlin après la guerre. Mais il est encore plus inhabituel que le chef d'une maison de disques soit musicien. Ici réside le secret de Yolanta Skura. Cette jeune femme polonaise a commencé l'étude du piano à huit ans, et l'a poursuivie jusqu'aux classes supérieures du Conservatoire de Varsovie. Accident à vingt-deux ans ; la voici contrainte d'abandonner la riche carrière qui s'ouvrait à elle derrière son clavier. Elle bifurque aussitôt vers les techniques d'enregistrement. Aujourd'hui, elle compte dix-huit années d'expérience dans cette discipline.

Ce que Yolanta Skura cherche à faire de ses micros, c'est ce que tous les preneurs de son rêvent de faire : obtenir l'image la plus fidèle. Si elle y réussit mieux que d'autres, c'est qu'elle est d'abord musicienne. Et c'est pour la même raison que ses choix artistiques sous le label Opus 111 emportent l'adhésion. Yolanta Skura sait repérer les vrais musiciens, elle sait ce qu'il faut leur demander de jouer, elle sait travailler en musicienne avec eux.

La cuvée d'automne chez Opus 111 comprenait deux disques de *Musiques des Amériques* au XIXe siècle (Gottschalk, Cervantes, Saumell, avec Georges Rabol au piano ; Mélodies de Carlos Guastavino, par Margot Pares-Reyna et G. Rabol), un disque du *Parlement de Musique* de Strasbourg (Charpentier : les Quatre Saisons, les Psaumes de David) et les trois disques d'ores et déjà remarqués dans la presse spécialisée.

Les prochaines parutions d'Opus 111 seront signées par le pianiste polonais Janusz Olejniczak, dans Chopin : un disque pour les Mazurkas, un pour les Polonaises, et un pour la bande sonore du film où Olejniczak joue lui-même le rôle du compositeur, sur un Pleyel de 1830. Film et disques en février-mars. A surveiller de près.

Avant que l'été n'arrive, on retrouvera Pierre Hantaï (le claveciniste et directeur du Concert Français) dans Corelli, Bach et Scarlatti. Si le niveau atteint dans le disque Mozart se maintient – et qui peut en douter quand toute l'affaire se décide avec Pierre Hantaï et Yolanta Skura ? – le concert général de louanges n'a pas fini de résonner. Car le Mozart de Pierre Hantaï est un enchantement. À tous les niveaux. À celui de l'instrument d'abord, un clavecin de Jean Couchet (Anvers 1671) que Mozart a probablement joué dans son enfance. Admirablement restauré par Hubert Bédart en 1980, il possède une sonorité pleine, notamment dans les basses, que l'on ne connaît pas aux vieilles casseroles qui traînent encore trop souvent dans les milieux "baroqueux". L'accord, évidemment, se fait un demi-ton plus bas. Mais comme tout est juste et bien en place, cela ne peut gêner que les infirmes de l'oreille absolue (quand on a vraiment l'oreille musicale, elle est naturellement transpositrice, faut-il le rappeler ?). Un seul problème s'est posé : l'instrument, qui appartient à la collection de Kenneth Gilbert, ne peut pas bouger de sa place au Musée de Chartres, dont l'acoustique n'est pas idéale. Voilà où l'adresse de Yolanta Skura fait merveille : au lieu d'une spatialisation horizontale, l'enregistrement a été réalisé en perspective verticale, j'oserais presque dire "en étages". La conception musicale de Pierre Hantaï pour ce disque repose sur deux axes. D'abord, un principe de discrétion – parfaitement en situation chez Mozart – qui semble être l'une des principales caractéristiques de ce jeune artiste. En tout cas, j'avais déjà perçu cela chez lui, en concert au festival de Saintes. L'autre axe est spécifique au problème posé par les œuvres choisies, toutes écrites entre cinq et douze ans (les dates indiquées dans le livret pour les K 1 à 3 sont erronées) : au lieu de répéter la lecture miévre de l'enfance, Pierre Hantaï fait jaillir la volonté de vivre du petit bonhomme de Salzbourg. Plus rien n'est là pour vous charmer, tout s'impose avec le même sérieux que dans la musique d'un adulte. D'ailleurs, les œuvres strictement contemporaines écrites par des adultes sont rarement plus convaincantes que celles de Wolfgang – ou plutôt : du tandem Wolfgang-Leopold, car on sait bien que le père a gardé un œil sur toute la production primeur de son fils...

Comme avec Pierre Hantaï, Yolanta Skura programme une véritable discothèque pour Grigory Sokolov : deux volumes Beethoven (dont l'Opus 111, il fallait s'y attendre !) et un Schumann sortiront dans les prochains mois. Le disque Chopin de Sokolov, le seul sur lequel on peut le juger dans l'immédiat, est un ravissement continu. Pour une raison fort simple, mais que l'on n'attendait pas d'un Russe : la discrétion. Curieux, car c'est justement la qualité que l'on a remarquée aussi chez Pierre Hantaï. À travers ses choix, Yolanta Skura se définit. Discrétion chez Sokolov, donc plus qu'une virtuosité maîtrisée : une virtuosité qui se fait oublier. Adieu les emphases qu'on associe trop souvent au romantisme et au slavisme de Chopin ! C'est un Russe, un Slave ! qui vient nous révéler le côté français des vingt-quatre Préludes... Là aussi, c'est la mièvrerie des midinettes en culotte courte qui disparaît. Et la virtuosité ne s'impose jamais plus que lorsqu'elle se cache. Regardez par exemple, je dis bien : regardez, car l'enregistrement de Yolanta Skura nous *montre* la musique, comment les doigts viennent juste heurter le clavier, à vive allure, dans le troisième prélude ! C'est précis, d'une égalité stupéfiante, et les touches poursuivent d'elles-mêmes leur course. Sokolov fera aimer Chopin à ses pires ennemis. Même à moi !

Philippe A. AUTEXIER

Le C.N.S.M. de Paris

Le Conservatoire de Paris, pierre angulaire de la Cité de la Musique, dispose dès à présent de trois salles de concerts qui accueillent près d'une cinquantaine de manifestations cette saison ; il poursuit par ailleurs sa collaboration avec la salle Gaveau, Radio-France et la Bibliothèque Nationale.

Sa programmation illustre le travail accompli par les étudiants et professeurs de l'établissement.

Jeudi 14 février – 20 h 30
Radio-France, Grand Auditorium

Orchestre des étudiants du Conservatoire
***Valentin Kojin*, direction**
***Thibault Vieux*, violon**

Piotr Illitch Tchaikovski *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur opus 35*

Serge Prokofiev *Roméo et Juliette extraits des trois suites d'orchestre opus 64 bis, 64 ter et 101.*

Vendredi 8 et mardi 12 février – 20 h
Conservatoire, Salle d'Art Lyrique

Orchestre du Conservatoire
Etudiants des classes du département vocal
***Jean-Sébastien Béreau*, direction**
***Xavier Depraz*, mise en scène**

Benjamin Britten *The Turn of the screw (Le tour d'écrou) opus 54, opéra en un prologue et deux actes, livret de Myfanwy Piper d'après la nouvelle d'Henry James.*

Mardi 12 février – 12 h 30
Salle Gaveau

***Emmanuel Strosser*, piano**

Wolfgang Amadeus Mozart *Fantaisie pour piano n° 3 en ut mineur K 475*
Sonate pour piano n° 14 en ut mineur K 457
Rondo pour piano seul n° 2 en la mineur K 511
Variations pour piano en ré majeur sur un menuet de Duport K 573.

Informations diverses

■ RIMES ET ACCORDS

Jeudi 14 février *Le Roi David* de Honegger : le succès d'un oratorio contemporain protestant par Viviane Niaux, musicologue.

Concert par les chœurs de Radio-France, direction Georges Prêtre au Théâtre des Champs-Elysées.

Le 12 février à 20 h au restaurant "Le Trumilou", 84 quai de l'Hôtel de Ville à Paris (présentation).

■ THÉÂTRE "PARIS PLAINE"

Jusqu'au 17 février, du mardi au samedi à 20 h 30, le dimanche à 17 h. *Rendre à César* de Marguerite Yourcenar, mis en scène par J.P. Andréani.

13, rue du Général Guillaumat, 75015 Paris. Tél. 42 50 15 65.

■ F.N.A.P.E.C. "Musiques d'ensemble"

Rencontre de jeunes musiciens organisée par la F.N.A.P.E.C. à Rueil-Malmaison les 15, 16 et 17 mars. Ouvert à tous les genres musicaux (classique, contemporain, jazz, rock) *Musiques d'ensemble* pourra accueillir une trentaine de groupes à vocation professionnelle, de 2 à 15 musiciens (sans chef) âgés de 20 à 30 ans. Nombreux prix attribués aux lauréats.

Renseignements et dossier d'inscription : Madame Girault, 9 rue Hémet, 93300 Aubervilliers.

■ L'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (INA)

rend hommage à Pierre Schaeffer. Le 11 décembre, à l'auditorium du Louvre, le Ministre de la Culture et de la Communication a remis les insignes de Grand Officier de l'Ordre National du Mérite à Pierre Schaeffer pour l'ensemble de son œuvre musicale et ses créations.

■ STUDIO DE L'OPÉRA-BASTILLE

Série de **Portraits** consacrés à quatre compositeurs contemporains. Soirées organisées au Studio avec : Aulnay – Espace Jacques Prévert et la Péniche-Opéra. A l'issue de la représentation une "table d'hôtes" se déroulera en compagnie du compositeur, à bord de la péniche "Adélaïde", exceptionnellement amarrée au Bassin de l'Arsenal, aux pieds de l'Opéra-Bastille.

- Le 8 février à 20 h 30 : Portrait Jacques Rebotier
- le 19 mars à 20 h 30 : Portrait Michèle Reverdy
- le 22 mars à 20 h 30 : Portrait Bernard Cavanna
- le 7 juin à 20 h 30 : Portrait Georges Aperghis.

■ STAGE du 15 au 19 mars 1991 à CÉRET

"Opéras pour enfants". Communications, débats, ateliers, (mises en scène, travail vocal, etc...). Le stage d'un effectif de 36 personnes se déroulera lors de la préparation d'un opéra monté par les écoles locales des Pyrénées-Orientales.

Renseignements : Pierre Cantier, 33 rue du Maréchal-Foch, 66000 Perpignan. Tél. 68 35 52 30.

■ LES AMITIÉS MUSICIENNES

Concours Henri Sauguet. Premier concours de musique de chambre à Martigues du 24 au 26 mai 1991 sous la présidence de Monsieur Pierre Bergé, président du Conseil d'administration de l'Opéra de Paris.

Instruments concernés : flûte, clarinette, hautbois, basson, saxophone, cor, trompette, trombone, tuba, violon, alto, violoncelle, guitare, piano et harpe, réunis dans les formations déterminées par la liste des œuvres imposées d'Henri Sauguet.

Au programme figurent en effet : une œuvre imposée d'Henri Sauguet et une œuvre librement choisie dans le répertoire français de 1920 à nos jours.

A l'occasion de ce concours, un appel est lancé aux compositeurs ayant écrit pour ces formations. Ils sont invités à prendre contact avec les organisateurs qui transmettront aux candidats.

Le premier concours de musique de chambre Henri Sauguet est ouvert :

– aux formations dont chaque membre possède un niveau minimum correspondant à une médaille d'or d'un conservatoire national de région ou d'une école nationale de musique ;

– aux formations parrainées par une personnalité éminente de la discipline.

Renseignements et inscriptions : Conservatoire Henri Sauguet, 13500 Martigues. Tél. 42 42 18 80.

■ STAGE à Marseille. SESSION DE JAZZ du 25 février au 1er mars 1991.

Dans le cadre du programme de formation Musique et Danse 90-91, mis en place par le Conseil Régional Provence Alpes Côte d'Azur et le Ministère de la Culture et de la Communication, l'**A.R.C.A.M.** et **Théâtre et Chanson** organisent, pour la première fois, une **session de jazz** autour de la réalisation musicale en petites et grandes formations, du 25 février au 1er mars prochain au Théâtre du Merlan à Marseille.

Ce stage sera animé par des musiciens de haut niveau : les membres du groupe Kartet (Benoît Delbecq, Guillaume Orti, Benjamin Henocq et Hubert Dupont), Jean-Marc Montera, Cyrille Martial, Yves Robert, Michel Marre, ainsi que, dans le cadre de sa tournée en Europe, Michelle Hendricks qui assurera la formation vocale de ce stage.

Le nombre de stagiaires étant limité, les inscriptions doivent s'effectuer rapidement auprès de l'A.R.C.A.M., 2 place Barthélémy Niollon, BP 24, 13601 Aix-en-Provence cedex 1. Tél. 42 37 78 00.

■ STAGE D'INTERPRÉTATION DE PIANO du 17 au 23 février 1991

au Conservatoire S. Rachmaninoff. Le dimanche 24 février à 17 h., audition des participants au Concert de clôture.

La Société Musicale Russe en France présente, pour la première fois en France, le stage d'interprétation de piano de Sergueï Markarov. Né à Bakou en 1953, Sergueï Markarov appartient à la grande tradition des maîtres russes. Premier prix à l'unanimité du Conservatoire de Leningrad, premier prix à l'unanimité du Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou.

Renseignements : Conservatoire Rachmaninoff. 26, avenue de New York, 75116 Paris.

■ INA - INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

L'Institut National de l'Audiovisuel vient de recevoir un FIPA d'Or, un FIPA d'Argent ainsi que le prix de la SCAM et celui de la PROCIREP lors de la remise des prix au cours du 4e Festival International de Programmes Audiovisuels qui s'est tenu à Cannes du 10 au 15 janvier 1991.

Section Musique et Images :

Le FIPA d'Or et le prix PROCIREP pour *Vienne premier mouvement* première émission de la série *Les Musiciens du Quatuor* de Catherine Zins, une coproduction INA/La SEPT/CST/MTV.

Par ailleurs, l'INA présente au MIDEM, en avant-première, la première émission *Variations sur un thème Européen* et la quatrième émission de cette série *Dernier mouvement : reprise.*

■LILLE

L'exposition "La Collection d'un Voyageur – instruments de musique de Maurice Fleuret" proposée par le Festival de Lille au Musée de l'Hospice Comtesse est prolongée jusqu'au 23 février 1991.

■ L'ÉCOLE KŒNIG

Ecole de musique américaine, l'École Kœnig allie l'étude de la musique classique à celle de l'anglais. Ouverte aux enfants à partir de 6 ans, l'École propose en 1991 ses cours aux adultes. Un stage "musique et anglais" se déroulera pour la première fois du 18 février au 1er mars 1991.

Pour tout renseignement contactez : 22 rue François Villon, 75015 Paris.

■ LES VICTOIRES DE LA MUSIQUE

L'Association *Les Victoires de la Musique* s'emploie à faire attribuer des prix dits "Victoires" pour les meilleures créations, interprétations, réalisations et productions musicales françaises, notamment sous les formes suivantes : Variétés, Musique Classique, Musique Contemporaine, etc.

Ces *Victoires de la Musique*, décernées annuellement, sont destinées à participer au développement de la création et de la diffusion musicale française et francophone, à promouvoir la musique enregistrée et le spectacle musical, à être le carrefour où toutes les musiques se retrouvent.

Les "Victoires" 1991 couronnent les créations, interprétations, réalisations, etc. produites entre le 1er décembre 1989 et le 30 novembre 1990. Plus de 3000 personnes ayant une activité professionnelle dans la création, l'édition, la production et la diffusion musicales sont appelées à participer à deux votes successifs :

NOMINATIONS :

Enregistrement de Musique Classique Française.

– L'œuvre du XXe siècle : Debussy, Ravel, Stravinsky, Roussel, par le Sinfonieorchester des Südwestfunks, Baden-Baden, sous la direction de Ernest Bour.

– Œdipe de Georges Enesco par José Van Dam, Barbara Hendricks, Brigitte Fassbaender, Gabriel Bacquier, Marfana Lipovsek... L'orchestre philharmonique de Monte-Carlo, le chœur Orfeon Donostiarra sous la direction de Lawrence Foster.

– L'intégrale de l'œuvre pour orchestre de Maurice Ravel interprétée par le Cleveland Orchestra et le New-York Philharmonic sous la direction de Pierre Boulez.

Soliste ou Petite Formation de Musique Classique (instrumentale)

Jean Hubeau. Quatuor Mosaïques. Régis Pasquier.

Création de Musique Contemporaine de l'année

– Marius Constant : 4 Concertos. Orchestre symphonique de Nancy dirigé par Jérôme Kaltenbach.

– Henri Dutilleux : Symphonies 1 et 2, orchestre de Paris dirigé par Daniel Baremboïm.

– Iannis Xenakis : Naama. A l'Ile de Gorée. Khoai-Komboi avec Elisabeth Chojnacka, Sylvio Gualda, Ensemble Xenakis dirigé par Hunb Kerstens.

Découverte Lyrique de l'année

Christine Barbaux. Martine Dupuy. Elisabeth Vidal.

INFORMATIONS DIVERSES

(suite)

■ ART ET CULTURE A PARIS

Animation de l'Avenue Mozart, Paris XVI[e]. Du samedi 15 février, au mercredi 27 février 1991. Organisée par Art et Culture et les associations des Amis de Mozart et des commerçants.

Exposition documentaire sur la vie et l'œuvre de Mozart réalisée par l'Institut Culturel Autrichien présentée dans les magasins.

■ 4[e] JOURNÉES NATIONALES DE L'ORGUE à Strasbourg, du 8 au 12 mai 1991.

Les Journées Nationales de l'Orgue réunissent tous les deux ans les spécialistes de cet instrument : facteurs d'orgues, organistes, musicologues, amis de l'orgue, membres du clergé.

Elles sont l'occasion de réunir professionnels et amateurs pour :

– s'informer, discuter, échanger, au cours d'exposés-débats et de tables rondes ;

– découvrir le patrimoine organistique d'une région : visites, auditions, concerts ;

– entendre des organistes prestigieux, de jeunes lauréats talentueux, assister à des concerts, créations, concours.

Inscriptions avant le 15 mars.

Direction Régionale des Affaires Culturelles, Palais du Rhin, 2 place de la République, 67082 Strasbourg cédex.

BACCALAURÉAT TECHNOLOGIQUE

Musique - Session 1991

Œuvres au choix, option instrument et option danse.

La liste des morceaux au choix pour le Bac F11 a paru dans le B.O. n° 3 du 17 janvier 1991.

JEUNES TALENTS DE L'OUEST
5[e] Concours de Musique Classique

La Banque Populaire de l'Ouest lance son 5[e] concours des "Jeunes Talents de l'Ouest", option musique.

Il est ouvert aux jeunes musiciens âgés de moins de 30 ans, originaires du Grand Ouest ou y ayant effectué leurs études musicales, titulaires d'une médaille d'or de conservatoire au minimum.

Les dossiers de candidatures sont à retirer au siège de la Banque Populaire de l'Ouest à Rennes ou auprès des conservatoires et écoles de musique de la région. Ils sont à adresser avant le jeudi 28 février 1991, date de clôture des inscriptions, à Monique Benoist,

Banque Populaire de l'Ouest
Concours "Jeunes Talents de l'Ouest"
1, place de la Trinité, 2015 X
35040 Rennes cédex.

Après une pré-sélection sur dossier, les candidats seront auditionnés le mardi 26 mars 1991 dans la salle de répétition de l'Orchestre de Bretagne, 41 A, rue Saint-Mélaine à Rennes. Le jury, composé de personnalités du monde musical, sera présidé par Claude Schnitzler, Directeur Musical de l'Orchestre de Bretagne.

Les concerts de midi de la Sorbonne

subventionnés par la Ville de Paris

présentent dans

l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art
3 rue Michelet, 75006 Paris

tous les concerts de mars

VENDREDI 8 MARS 1991 à 12 h 30

Jean-Louis HAGUENAUER, piano.

L'ANNÉE MOZART

Pour tout savoir sur le détail des programmes Mozart, taper 3615 ou 3616 code ARTS, l'Année Mozart se trouve au n° 6 du menu général. Grâce à une interrogation multi-critère, la recherche peut s'effectuer à partir d'un titre, d'un lieu (ville, département, région), d'une date, d'un thème (musique, lyrique, conférences...), d'un organisateur.

Au-delà de l'Année Mozart, ce serveur permet d'accéder aux programmes 1990/1991, de plus de 10 000 manifestations dans toute la France.

3615/3616 CODE ARTS

Les spectacles : plus de 230 organismes présentent les programmes de leur saison culturelle 1990/1991 (théâtres nationaux et municipaux, opéras, salles de concert, maisons de la culture, centres d'action culturelle, centres dramatiques nationaux, etc...).
Les festivals : plus de 600 festivals présentent leurs programmes.
Les expositions : plus de 1 000 expositions organisées par les musées classés et contrôlés et les centres d'art contemporain. **etc...**

Ces informations sont gérées par une base de données informatique mise à jour toute l'année par le Département de l'Information et de la Communication du Ministère de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux.

DES PROJETS ET DES PROJETS
Un timbre Mozart, un train Mozart, de nombreuses publications composées d'inédits et de rééditions, des émissions de télévision, des disques, des spectacles en création ou en reprise, des animations musicales Mozart dans les musées et les monuments historiques à Paris et en région...
Renseignements : **Comité National Mozart, 42 78 28 68.**

LES DON JUAN
Une exposition exclusivement consacrée au mythe de Don Juan (Paris, Bibliothèque nationale, du 19 mars au 16 juin 1991). Durant la durée de cette exposition, série de concerts à l'auditorium de la Bibliothèque nationale. Au programme : œuvres de Mozart dont le manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque nationale, avec les élèves du Conservatoire national supérieur de musique de Paris.
Renseignements : **47 03 81 26 (BN) ou 42 93 15 20 (CNSM).**
Les 14 mars, 4 avril, 16 mai, 13 juin à 12 h 30. Auditorium Colbert de la Bibliothèque Nationale.

CONCOURS ET RENCONTRES INTERNATIONALES DE MUSIQUE DE CHAMBRE

Un Concours et des Rencontres
réservés aux ensembles de solistes vocaux de tous pays
du TRIO à l'OCTUOR VOCAL
sont organisés les 19, 20 et 21 avril 1991
à la Maison du Beuvray
71990 Saint-Léger-sous-Beuvray, France – tél. 85 82 55 46

Les groupes intéressés pourront participer :
1. soit pour y concourir
2. soit pour y être simplement entendus par le jury afin de recevoir appréciation et conseils.

Le Concours est ouvert à tous groupes vocaux, du Trio à l'Octuor. Chaque groupe peut concourir dans diverses formations, à condition que chaque pupitre soit tenu par **une seule voix.**

Chaque formation devra se présenter **dans 2 catégories** de son choix, parmi :

1. Musique ancienne (Moyen-Age, Renaissance, Baroque)
2. Musique classique et romantique
3. XXe siècle
4. Musiques populaires

Les inscriptions au Concours doivent être adressées au plus tard le **1er mars 1991** (la date de la poste faisant foi)

Renseignements et inscriptions :
A CŒUR JOIE, "Concours et Rencontres Internationales de musique de chambre vocale".
"Les Passerelles" 24 avenue Joannès Masset, 69337 Lyon cedex 09, France.

MUSICA SACRA

35, rue du Moulin – F-67400 ILLKIRCH
téléphone 88 67 05 36

MUSICA SACRA édite des chœurs : 3 à 4 voix

Psaumes inédits du XVIe-XXe siècles
Motets Bach, Vivaldi, Telemann, Charpentier
Chœurs Bach, Häendel – *Cantates* Buxtehude

Catalogue gratuit : 35, rue Moulin, 67400 ILLKIRCH

Le numéro "SPÉCIAL BAC" comporte :

☐ LE RÈGLEMENT DE L'ÉPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAURÉAT

☐ LES EXERCICES D'ÉCOUTE

☐ LES ANALYSES DES ŒUVRES IMPOSÉES À LA SESSION 1991

PRIX : 63 FRANCS
+ 12 francs de port

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement à l'ordre de L'ÉDUCATION MUSICALE CCP 990 469 C PARIS



ABONNEZ-VOUS A



l'Education Musicale

Revue Mensuelle
publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie, Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : ECN
23, rue Bénard, 75014 PARIS
45.42.34.07

Pensez à renouveler votre Abonnement.

Vous nous éviterez des frais inutiles...

DISQUE OU CASSETTE
des œuvres imposées au Baccalauréat 1991

Envoi franco

Cassette	85 F
Disque	88 F
Compact	145 F

(Frais d'expédition inclus)

à **ECN - 23, rue Bénard, 75014 Paris**

MUSICORA
10-14 AVRIL 91
AVEC LE CONCOURS DE RADIO FRANCE





PARIS
GRAND PALAIS

Play-back,
de qui se moque-t-on !



La plupart des émissions de variétés sont en play-back.
Et maintenant, c'est le tour des concerts !
Le public est dupé et les artistes lésés.
Il est temps d'agir.
Il faut défendre la performance des artistes et la vérité du direct.
Soutenez la campagne lancée par les artistes-interprètes pour que vivent la musique et la création.
Vous aussi signez et faites signer la pétition contre l'invasion du play-back.

Vous pouvez aussi signer la pétition sur minitel.



3614 CODE OPEN*PB

Ass. En Avant La Musique (SPEDIDAM/SNAM) - 8 rue Brémontier - 75017 Paris